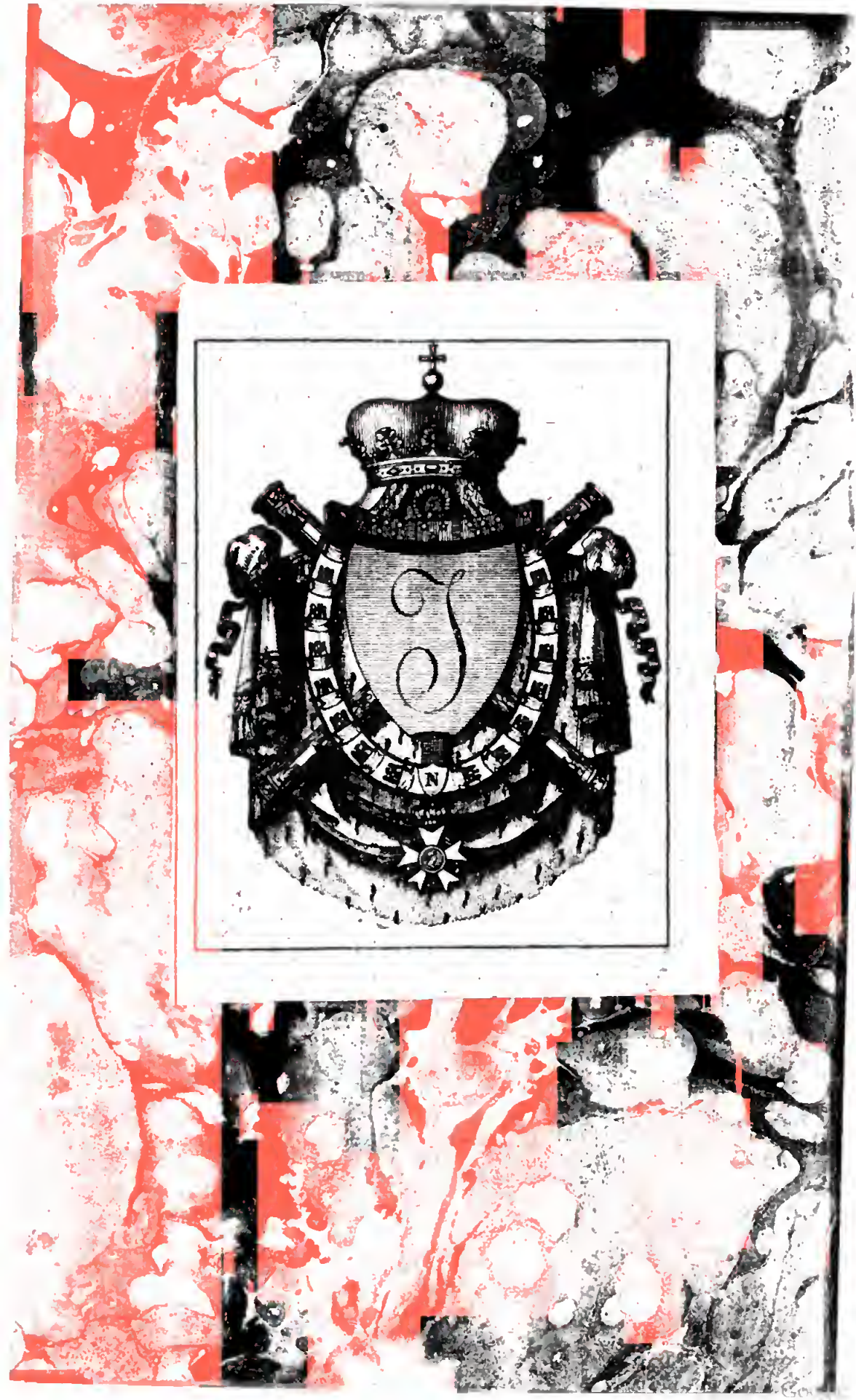
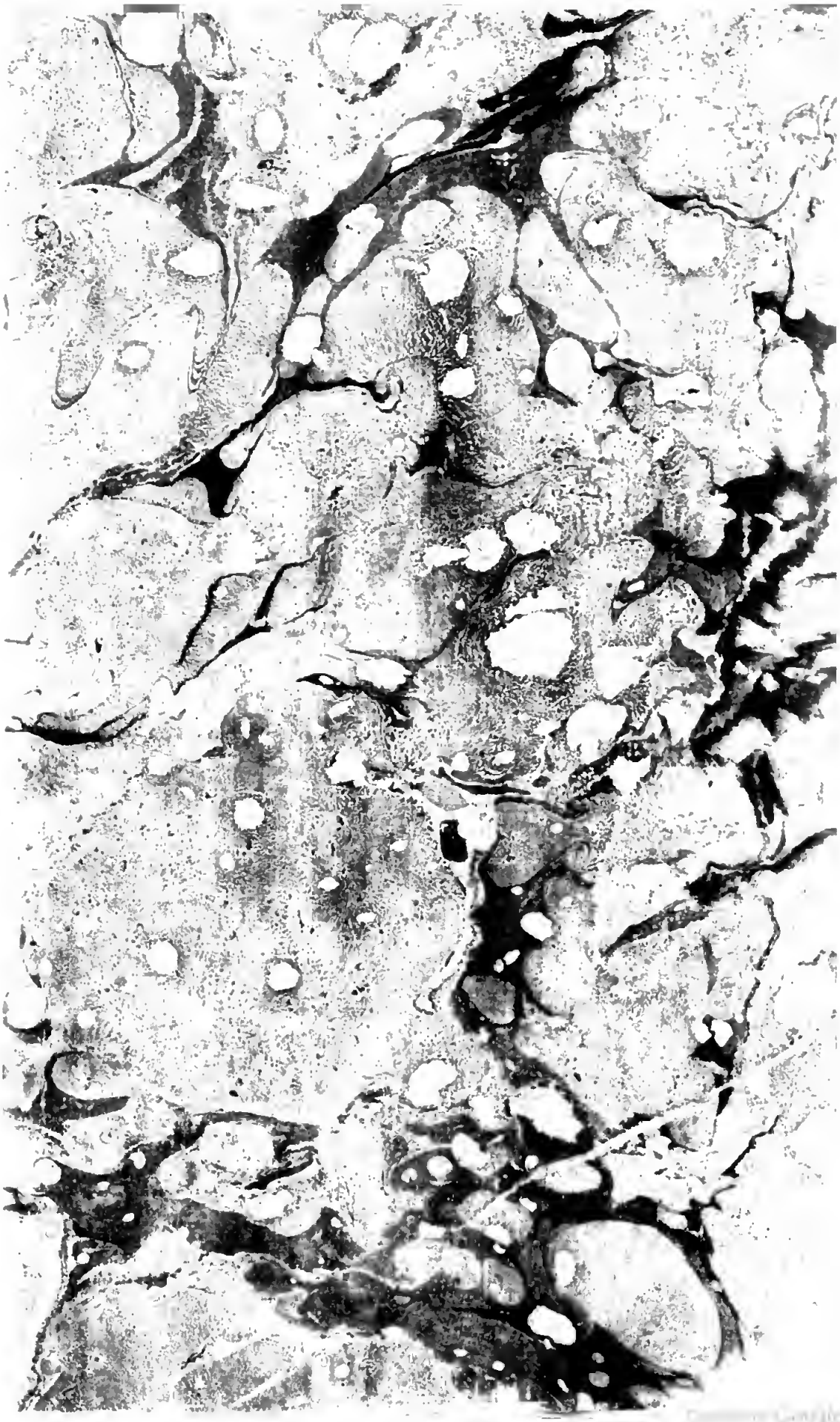




104. 3
376h

Polat XXXVI 516

PRINCIPES
DE LA
LITTERATURE.

SSW
554321

PRINCIPES
DE LA
LITTÉRATURE,

Par M. l'Abbé BATTEUX, *de l'Académie Françoiſe & de celle des Inſcriptions & Belles-Lettres.*

CINQUIEME ÉDITION.

TOME PREMIER.

Bibliotheca Bipontina PALATINA

A PARIS,

Chez { SAILLANT & NYON, rue Saint Jean de Beauvais.
Veuve DESAINT, rue du Foin S. Jacques

M. DCC. LXXIV.

Avec Approbation, & Privilege du Roi.

AVERTISSEMENT

Sur cette nouvelle edition.

CETTE edition réunit trois Ouvrages, dont l'un fut imprimé pour la premiere fois en 1746, ſous le titre des *Beaux Arts réduits à un même principe*; le ſecond en 1747 & 1748, ſous le titre de *Cours de Belles-Lettres, diſtribué par exercices;* le troiſieme, ſous celui de la *Conſtruction Oratoire*, en 1763. Comme ils ſont tous trois dans le même genre, & qu'ils ſe rapportent au même objet, on a cru pouvoir les raſſembler ſous un titre commun, de maniere toutefois qu'on les retrouvât dans le cours de l'Ouvrage, ſous leurs titres particu-

liers. C'eſt pour cela qu'ils ont eté partagés en différens Traités, qui ſeront plus ou moins etendus, ſelon la nature & l'importance de la matiere. En voici l'ordre & l'objet.

PREMIER TRAITÉ.

Des Beaux Arts en général, ou, *les Beaux Arts réduits à un même Principe :* C'eſt la matiere du tome 1.

II. TRAITÉ.

De l'Apologue.

III. TRAITÉ.

De l'Eglogue.

IV. TRAITÉ.

De l'Epopée : C'eſt la matiere du tome 2.

V. Traité.

Du Poëme Dramatique.

VI. Traité.

De la Poëſie Lyrique.

VII. Traité.

De la Poëſie Didactique.

VIII. Traité.

De l'Epigramme & de l'Inſcription: C'eſt la matiere du tome 3.

Ces huit Traités contiennent toute la Poëtique.

IX. Traité.

Des Genres en Proſe : C'eſt la matiere du tome 4.

X. TRAITÉ.

De la Conſtruction Oratoire des mots: C'eſt la matiere du tome 5.

I. TRAITÉ.

LES BEAUX ARTS

RÉDUITS A UN MÊME PRINCIPE.

Ex noto fictum ſequar.
Hor. Art. Poët.

A

MONSEIGNEUR

LE DAUPHIN.

MONSEIGNEUR,

C'EST ſous les auſpices des beaux Arts que cet Ouvrage oſe paroître devant vous. Cette recommandation ne peut être indifférente auprès des Grands Prin-

ces, qui doivent aux Arts les premieres leçons de vertu, le goût de la vraie gloire, & l'eſpérance de vivre dans la Poſtérité. Ce qui redouble ma confiance, MONSEIGNEUR, *c'eſt que l'Ouvrage en lui-même, contient des principes que vous aimez par préférence. Tout s'y réduit au goût du vrai, du ſimple, au goût de la Nature parée de ſes graces, ſans la moindre affectation. Ce goût qui contient le germe de toutes les vertus, vous fit ami des Arts, dès que vous pûtes les connoître. Vous les avez cultivés avec le plus grand ſuccès; & vous continuez de les regarder avec une bonté, qui prouve que*

l'amour que vous avez pour eux, eſt dans votre caractère. Ainſi, MONSEIGNEUR, *tandis qu'un Pere auguſte va ſe couvrir d'une nouvelle gloire, pour forcer l'Europe à recevoir la paix; vous vous faites un plaiſir d'animer tous les Arts à célébrer ſes exploits, & à les retracer dans des monumens durables. Bientôt* (a), *s'il vous eſt libre, de ſatisfaire votre ardeur héroïque, vous le ſuivrez encore au milieu de ſes victoires, pour profiter de ſes grands exemples; & faire voir aux Nations, que vous êtes digne Fils d'un Roi, qui ſait en même-temps vaincre ſes Enne-*

(a) Cette Ep. eſt de 1747.

mis, & ſe faire adorer de ſes Sujets.

Je ſuis avec le plus profond reſpect,

MONSEIGNEUR,

VOTRE très-humble & très-obéiſſant ſerviteur, BATTEUX.

PRÉFACE

de la premiere édition.

ON ſe plaint tous les jours de la multitude des regles : elles embaraſſent egalement & l'auteur qui veut compoſer, & l'amateur qui veut juger. Je n'ai garde de vouloir ici en augmenter le nombre. J'ai un deſſein tout différent: c'eſt de rendre le fardeau plus léger, & la route ſimple.

Les regles ſe ſont multipliées par les obſervations faites ſur les Ouvrages; elles doivent ſe ſimplifier, en ramenant ces mêmes

obſervations à des principes communs. Imitons les vrais Phyſiciens, qui amaſſent des expériences, & fondent enſuite ſur elles un ſyſtême qui les réduit en principes.

Nous ſommes très-riches en obſervations : c'eſt un fonds qui s'eſt groſſi de jour en jour depuis la naiſſance des Arts juſqu'à nous. Mais ce fonds ſi riche, nous gêne plus qu'il ne nous ſert. On lit, on étudie, on veut ſavoir ; & tout s'échappe ; parce qu'il y a un nombre infini de parties qui, n'étant nullement liées entr'elles, ne font qu'une maſſe informe, au lieu de faire un corps régulier.

Toutes les regles ſont des branches qui tiennent à une même tige. Si on remontoit juſqu'à leur ſource, on y trouveroit un principe aſſez ſimple, pour être ſaiſi ſur le champ, & aſſez étendu, pour abſorber toutes ces petites regles de détail, qu'il ſuffit de connoître par ſentiment, & dont la théorie ne fait que gêner l'eſprit, ſans l'éclairer. Ce principe fixeroit tout d'un coup ceux qui ont véritablement du génie pour les Arts, & les affranchiroit de mille vains ſcrupules, pour ne les ſoumettre qu'à une ſeule loi ſouveraine, qui, une fois bien compriſe, ſeroit la baſe, le précis & l'ex-

plication de toutes les autres.

Je ſerois fort heureux, ſi ce deſſein ſe trouvoit ſeulement ebauché dans cet Ouvrage, que je n'ai entrepris d'abord que pour eclaircir mes propres idées. C'eſt la Poëſie qui l'a fait naître.

J'avois etudié les Poëtes, comme on les etudie ordinairement, dans les éditions où ils ſont accompagnés de remarques. Je me croyois aſſez inſtruit dans cette partie des Belles-Lettres, pour paſſer bien-tôt à d'autres matières. Cependant avant que de changer d'objet, je crus devoir mettre en ordre les connoiſſances que j'avois acquiſes, & me rendre compte à moi-même.

Et pour commencer par une idée claire & diſtincte, je me demandai ce que c'eſt que la Poëſie, & en quoi elle différe de la Proſe ?

Je croyois la réponſe aiſée : il eſt ſi facile de ſentir cette différence ! mais ce n'étoit point aſſez de ſentir, je voulois une définition.

Je reconnus bien alors que quand j'avois jugé des Auteurs, c'étoit une ſorte d'inſtinct qui m'avoit guidé, plutôt que la ſcience & le raiſonnement. Je ſentis les riſques que j'avois courus, & les erreurs où je pouvois être tombé, faute d'avoir réuni la lumière de l'eſprit avec l'impreſſion reçue.

Je me faiſois d'autant plus de reproches, que je m'imaginois que cette lumière & ces principes devoient être dans tous les ouvrages où il eſt parlé de Poëtique; & que c'étoit par diſtraction, que je ne les avois pas mille fois remarqués. Je retourne ſur mes pas, j'ouvre le livre de M. Rollin: je trouve, à l'article de la Poëſie, un diſcours fort ſenſé ſur ſon origine & ſur ſa deſtination, qui doit être toute au profit de la vertu. On y cite les beaux endroits d'Homére: on y donne la plus juſte idée de la ſublime Poëſie des livres ſaints: mais c'étoit une définition que je demandois.

Recourons aux Daciers, aux le Boſſus, aux d'Aubignacs: conſultons de nouveau les Remarques, les Réflexions, les Diſſertations des célebres Ecrivains : mais partout on ne trouve que des idées ſemblables aux réponſes des Oracles : *obſcuris vera involvens.* On parle de feu divin, d'enthouſiaſme, de tranſports, d'heureux délires, tous grands mots, qui étonnent l'oreille & ne diſent rien à l'eſprit.

Après tant de recherches inutiles, & n'oſant entrer ſeul dans une matière qui, vue de près, paroiſſoit ſi obſcure ; je m'aviſai d'ouvrir Ariſtote dont j'avois oui vanter la Poëtique. Je croyois

qu'il avoit été conſulté & copié par tous les maîtres de l'Art. Pluſieurs ne l'avoient pas même lû, & preſque perſonne n'en avoit rien tiré : à l'exception de quelques Commentateurs, qui n'ayant fait de ſyſtême qu'autant qu'il en falloit, pour éclaircir à peu-près le texte du Philoſophe, ne me donnèrent que des commencemens d'idées; & ces idées étoient ſi ſombres, ſi enveloppées, ſi obſcures, que je déſeſpérai preſque de trouver en aucun endroit, la réponſe préciſe à la queſtion que je m'étois propoſée, & qui m'avoit d'abord paru ſi facile à réſoudre.

Cependant le principe de l'i-

mitation, que le Philoſophe Grec etablit pour les Beaux Arts, m'avoit frappé. J'en avois ſenti la juſteſſe pour la Peinture, qui eſt une Poëſie muette. J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands Maîtres. J'y joignis pluſieurs traits echappés à d'autres Auteurs ſur cette matière; la maxime d'Horace, *ut Pictura Poëſis*, ſe trouva vérifiée par l'examen & les détails: il ſe trouva que la Poëſie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture. J'allai plus loin: j'eſſayai d'appliquer le même principe à la Muſique, à l'Art du geſte, & je fus etonné de la juſteſſe avec laquelle il leur con-

venoit. C'eſt ce qui a produit ce petit Ouvrage, où on ſent bien que la Poëſie doit tenir le principal rang ; tant à cauſe de ſa dignité, que parce qu'elle en a eté l'occaſion. Il s'eſt formé preſque ſans deſſein, & par une progreſſion d'idées dont la premiere a eté le germe de toutes les autres.

LES BEAUX ARTS

RÉDUITS

A UN PRINCIPE.

LA plûpart de ceux qui ont voulu traiter des beaux Arts, l'ont fait dans tous les temps, avec plus d'oſtentation que d'exactitude ou de ſimplicité. Qu'on en juge par l'exemple de la Poëſie. On croit en donner des idées juſtes en diſant qu'elle embraſſe tous les Arts: c'eſt, dit-on, un compoſé de Peinture, de Muſique & d'Eloquence.

Comme l'Eloquence, elle parle, elle prouve, elle raconte. Comme la Muſique, elle a une marche réglée, des tons, des cadences dont le mélange forme une ſorte de concert.

Comme la Peinture, elle deſſine les objets, elle y répand les couleurs, elle y fond toutes les nuances de la nature : en un mot, elle fait uſage des couleurs & du pinceau, elle emploie la mélodie & les accords, elle montre la vérité, & ſait la faire aimer.

La Poëſie embraſſe toutes ſortes de matières : elle ſe charge de ce qu'il y a de plus brillant dans l'Hiſtoire : elle entre dans les champs de la Philoſophie : elle s'élance dans les cieux, pour y admirer la marche des aſtres : elle s'enfonce dans les abymes, pour y examiner les ſecrets de la nature : elle pénetre juſque chez les morts, pour y voir les récompenſes des juſtes & les ſupplices des impies : elle comprend tout l'univers. Si ce monde ne lui ſuffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers. Là, compoſant les êtres à ſon gré, elle n'enfante rien que de parfait : elle enchérit ſur

toutes les productions de la nature. C'eſt une eſpece de magie : elle fait illuſion aux yeux, à l'imagination, à l'eſprit même, & vient à bout de procurer aux hommes, des plaiſirs réels, par des inventions chimériques. C'eſt ainſi que la plûpart des auteurs ont parlé de la Poëſie.

Ils ont parlé à peu-près de même des autres Arts. Pleins du merite de ceux auxquels ils s'étoient livrés, ils nous en ont donné des deſcriptions pompeuſes, pour une ſeule définition préciſe qu'on leur demandoit : ou s'ils ont entrepris de nous les définir, comme la nature en eſt d'elle-même très-compliquée, ils ont pris quelquefois l'acceſſoire pour l'eſſentiel, & l'eſſentiel pour l'acceſſoire. Quelquefois même entraînés par un certain intérêt d'auteur, ils ont profité de l'obſcurité de la matière, & ne nous ont donné que des idées formées ſur le modèle de leurs propres ouvrages.

Notre objet dans ce premier Traité eſt d'écarter ces nuages, d'établir les

vrais principes des Arts, & d'en fixer les notions avec le plus de préciſion qu'il ſera poſſible.

Il eſt diviſé en trois Parties. Dans la premiere, on examine quelle peut être la nature des Arts, quelles en ſont les parties & les différences eſſentielles. On montre par la qualité même de l'eſprit humain, que l'imitation de la nature doit être leur objet commun; & qu'ils ne différent entr'eux que par le moyen qu'ils emploient, pour exécuter cette imitation. Les moyens de la Peinture, de la Muſique, de la Danſe, ſont les couleurs, les ſons, les geſtes; celui de la Poëſie eſt le diſcours. De ſorte qu'on voit d'un côté, la liaiſon intime & l'eſpèce de fraternité qui unit tous les Arts (*a*) tous enfans de la Nature, ſe propoſans le même but, ſe réglans par les mêmes principes:

(a) *Etenim omnes Artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, & quaſi cognatione quâdam inter ſe continentur.* Cic. pro Archia Poëta.

de l'autre côté, leurs différences particulieres, ce qui les ſépare & les diſtingue entr'eux.

Après avoir établi la nature des Arts par celle du Génie de l'homme qui les a produits ; il étoit naturel de penſer aux preuves qu'on pouvoit tirer du ſentiment ; d'autant plus, que c'eſt le Goût qui eſt le juge-né de tous les beaux Arts, & que la Raiſon même n'établit ſes regles, que par rapport à lui & pour lui plaire ; & s'il ſe trouvoit que le Goût fût d'accord avec le Génie, & qu'il concourût à preſcrire les mêmes regles pour tous les Arts en général & pour chacun d'eux en particulier ; c'étoit un nouveau dégré de certitude & d'évidence ajoûté aux premieres preuves. C'eſt ce qui a fait la matière d'une ſeconde Partie, où on prouve, que le bon Goût dans les Arts eſt abſolument conforme aux idées établies dans la premiere Partie ; & que les regles du Goût ne ſont que des conſéquences du principe de l'imitation :

car ſi les Arts ſont eſſentiellement imitateurs de la belle Nature ; il s'enſuit que le Goût de la belle Nature doit être eſſentiellement le bon goût dans les Arts. Cette conſéquence ſe développe dans pluſieurs articles, où on tâche d'expoſer ce que c'eſt que le Goût, de quoi il dépend, comment il ſe perd, &c. & tous ces articles ſe tournent toujours en preuve du principe général de l'imitation, qui embraſſe tout. Ces deux Parties contiennent les preuves de raiſonnement.

Nous en avons ajouté une troiſiéme, qui renferme celles qui ſe tirent de l'exemple même des Artiſtes. C'eſt la Théorie vérifiée par la Pratique.

PREMIÉRE PARTIE.

OU L'ON ÉTABLIT LA NATURE DES ARTS PAR CELLE DU GÉNIE QUI LES PRODUIT.

IL n'eſt pas néceſſaire de commencer ici par l'éloge des Arts en général. Leurs bienfaits s'annoncent aſſez d'eux-mêmes : tout l'Univers en eſt rempli. Ce ſont eux qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes diſperſés, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de ſociété. Deſtinés les uns à nous ſervir, les autres à nous charmer, quelques-uns à faire l'un & l'autre enſemble, ils ſont devenus en quelque ſorte pour nous un ſecond ordre d'élémens, dont la nature avoit réſervé la création à notre induſtrie.

CHAPITRE I.

Définition, Diviſion, & Origine des Arts en général.

UN Art en général eſt une collection ou un recueil de regles pour faire bien, ce qui peut être fait bien ou mal. Car ce qui ne peut être fait que bien ou que mal n'a pas beſoin d'art.

Ces regles ne ſont que des principes généraux, tirés d'obſervations particulieres pluſieurs fois répétées, & toûjours vérifiées par la répétition. Par exemple, on a obſervé qu'un orateur indiſpoſoit ſes auditeurs, lorſqu'en commençant, il montroit de l'orgueil, de l'impudence; on en a tiré la regle générale qui veut que tout exorde ſoit modeſte. Ainſi toute obſervation renferme un précepte, & tout précepte naît d'une obſervation.

Le premier inventeur des Arts eſt le beſoin, le plus ingénieux de tous les maîtres, & celui dont les leçons

ſont le mieux écoutées. Jetté en naiſſant, comme le diſent Lucréce & Pline, nud ſur la terre nuë, ayant au-dehors de lui le froid, le chaud, l'humidité, les chocs des autres corps, au-dedans la faim, la ſoif, qui l'avertiſſoient vivement de ſonger aux remedes, l'homme ne put reſter longtems dans l'inaction. Il ſe ſentit forcé de chercher des moyens; il en trouva. Quand il les eut trouvés; il les perfectionna, pour les rendre d'un uſage plus ſûr, plus facile, plus complet, quand le beſoin renaîtroit. Ainſi quand il eut ſenti, par exemple, l'incommodité de la pluie, il chercha un abri. Si ce fut quelque arbre touffu; il s'aviſa bientôt, pour mieux aſſurer le couvert, d'en ſerrer les branches, de les entrelacer, de joindre entre-elles celles de pluſieurs arbres, afin de ſe procurer un toît plus étendu, plus ſûr, plus commode, pour ſa famille, pour ſes proviſions, pour quelques troupeaux. Enfin les obſervations s'étant multipliées, l'induſtrie

& le goût ayant ajouté de jour en jour aux premiers eſſais quelque choſe de nouveau, ſoit pour conſolider l'édifice, ſoit pour l'embellir, il s'eſt formé avec le temps cette ſuite de préceptes qu'on a appellée Architecture, & qui eſt l'art de faire des demeures ſolides, commodes & décentes.

Les mêmes obſervations furent faites ſur toutes les autres parties qui ont rapport aux moyens de conſerver la vie, ou de la rendre plus aiſée & plus douce : c'eſt de-là que ſont venus les Arts de néceſſité & ceux de commodité.

Quand on eut pourvû au néceſſaire & au commode, il n'y avoit plus qu'un pas pour arriver à l'agrément, qui eſt un troiſieme ordre de beſoin pour les délicats. Car le commode tenant une eſpece de milieu entre le néceſſaire & ce qui eſt de pur agrément, mene de l'un à l'autre ; puiſque le commode n'eſt autre choſe qu'un néceſſaire aiſé, & que, d'un autre côté, l'agrément ne ſemble être

qu'un degré de commodité de plus.

Ainſi l'on peut diſtinguer trois eſpeces d'Arts, relativement aux fins qu'ils ſe propoſent.

Les uns ont pour objet les beſoins de l'homme : la nature qui l'a expoſé à mille maux, & qui ſemble l'abandonner à lui-même dès qu'une fois il eſt né, a voulu que les remedes & les préſervatifs qui lui ſont néceſſaires, fuſſent le prix de ſon induſtrie & de ſon travail. C'eſt de-là que ſont ſortis les Arts mécaniques.

Les autres ont pour objet le plaiſir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le ſein de la joie & des ſentimens que produiſent l'abondance & la tranquillité : on les appelle les beaux Arts par excellence. Tels ſont la Muſique, la Poëſie, la Peinture, la Sculpture, & l'Art du geſte ou la Danſe.

La troiſiéme eſpece contient les Arts qui ont pour objet l'utilité & l'agrément tout à la fois : tels ſont l'Eloquence & l'Architecture : c'eſt le beſoin qui les a fait éclore, & le goût

qui les a perfectionnés : ils tiennent une ſorte de milieu entre les deux autres eſpeces : ils en partagent l'agrément & l'utilité.

Les Arts de la premiere eſpece emploient la nature telle qu'elle eſt, uniquement pour l'uſage & le ſervice. Ceux de la troiſiéme, l'emploient en la poliſſant, pour le ſervice & pour l'agrément. Les beaux Arts ne l'emploient point ; ils ne font que l'imiter, chacun à leur maniere : ce qui a beſoin d'être expliqué, & qui le ſera dans le chapitre ſuivant. Ainſi la nature ſeule eſt l'objet de tous les Arts. Elle contient tous nos beſoins & tous nos plaiſirs ; les Arts mécaniques & les Arts de goût ne ſont faits que pour les en tirer.

Nous ne parlerons ici que des beaux Arts, c'eſt-à-dire, de ceux dont l'objet eſt de plaire : & pour les mieux connoître remontons à la cauſe qui les a produits.

Ce ſont les hommes qui ont fait les Arts : & c'eſt pour eux-mêmes

qu'ils les ont faits. Ennuyés d'une jouiſſance trop uniforme des objets que leur offroit la Nature toute ſimple, & ſe trouvant d'ailleurs dans une ſituation propre à recevoir le plaiſir; ils eurent recours à leur génie pour ſe procurer un nouvel ordre d'idées & de ſentimens, qui réveillât leur eſprit & ranimât leur goût. Mais que pouvoit faire ce génie borné dans ſa fécondité & dans ſes vues, qu'il ne pouvoit porter plus loin que la Nature? & ayant d'un autre côté à travailler pour des hommes dont les facultés étoient reſſerrées dans les mêmes bornes? Tous ſes efforts dûrent néceſſairement ſe réduire à faire un choix des plus belles parties de la Nature, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la Nature elle-même, ſans cependant ceſſer d'être naturel. Voilà le principe ſur lequel a dû néceſſairement ſe dreſſer le plan fondamental des Arts, & que les grands Artiſtes ont ſuivi dans tous les ſiecles. D'où je conclus : premie-

rement, que le Génie, qui eſt le pere des Arts doit imiter la Nature. Secondement, qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle eſt ordinairement, telle qu'elle ſe préſente à nous tous les jours. Troiſiemement, que le Goût, pour qui les arts ſont faits, & qui en eſt le juge, doit être ſatisfait quand la Nature eſt bien choiſie & bien imitée par les Arts. Ainſi, toutes nos preuves doivent tendre à établir l'imitation de la belle Nature, par la nature même du Génie qui les produit, par celle du Goût qui en eſt l'arbitre, & par la pratique des excellens Artiſtes.

CHAPITRE II.

Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation: ce que c'eſt qu'imiter.

L'ESPRIT humain ne peut créer qu'improprement: toutes ſes productions portent l'empreinte d'un modele. Les monſtres mêmes, qu'une imagination déréglée ſe figure dans ſes délires, ne peuvent être compoſés que de parties priſes dans la Nature: & ſi le Génie, par caprice, fait de ces parties un aſſemblage contraire aux loix naturelles; en dégradant la Nature, il ſe dégrade lui-même, & ſe change en une eſpece de folie. Les limites ſont marquées, dès qu'on les paſſe, on ſe perd: on fait un chaos plutôt qu'un monde, & on cauſe du déſagrément plutôt que du plaiſir.

Le Génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni ne peut ſortir des bornes de la Nature même. Sa fonc-

tion conſiſte, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui eſt. Inventer dans les Arts, n'eſt point donner l'être à un objet, c'eſt le reconnoître où il eſt, & comme il eſt. Et les hommes de génie qui creuſent le plus, ne découvrent que ce qui exiſtoit auparavant. Ils ne ſont créateurs que pour avoir obſervé; & réciproquement, ils ne ſont obſervateurs que pour être en état de créer. Les moindres objets les appellent. Ils s'y livrent: parce qu'ils en remportent toujours de nouvelles connoiſſances qui étendent le fonds de leur eſprit, & en préparent la fécondité. Le Génie eſt comme la terre, qui ne produit rien qu'elle n'en ait reçu la ſemence. Cette comparaiſon bien loin d'appauvrir les Artiſtes, ne ſert qu'à leur faire connoître la ſource & l'étendue de leurs véritables richeſſes, qui par-là ſont immenſes; puiſque toutes les connoiſſances que l'eſprit peut acquérir dans la nature, dévenant le germe de ſes productions

dans

dans les Arts, le Génie n'a d'autres bornes, du côté de ſon objet, que celles de l'Univers.

Le Génie doit donc avoir un appui pour s'élever & ſe ſoutenir, & cet appui eſt la Nature. Il ne peut la créer: il ne doit point la détruire; il ne peut donc que la ſuivre & l'imiter, & par conſéquent tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation.

Imiter, c'eſt copier un modéle. Ce terme contient deux idées. 1°. l'original, ou le prototype, qui porte les traits qu'on veut imiter. 2°. la copie qui les repréſente.

La Nature, c'eſt-à-dire tout ce qui eſt, ou que nous concevons aiſément comme poſſible, voilà le prototype ou le modéle des Arts.

Pour expliquer ceci nettement, on peut diſtinguer, en quelque ſorte, quatre mondes: le monde exiſtant, c'eſt l'Univers actuel, phyſique, moral, civil, dont nous faiſons partie: le monde hiſtorique, qui eſt peuplé de grands noms, & rempli

de faits célébres : le monde fabuleux qui eſt rempli de Dieux & de Héros imaginaires ; enfin le monde idéal ou poſſible, où tous les êtres exiſtent dans les généralités ſeulement, & d'où l'imagination peut tirer des individus qu'elle caractériſe par tous les traits d'exiſtence & de propriété. Ainſi Ariſtophane peignoit Socrate, ſujet tiré de la ſociété, alors exiſtante. Les Horaces ſont tirés de l'hiſtoire : Médée eſt tirée de la fable : Tartuffe du monde poſſible. Voilà en général ce qu'on appelle Nature. Il faut, comme nous venons de le dire, que l'induſtrieux imitateur ait toujours les yeux attachés ſur elle, qu'il la contemple ſans ceſſe : Pourquoi ? Parce qu'elle renferme tous les plans des ouvrages réguliers, & les deſſeins de tous les ornemens qui peuvent nous plaire. Les Arts ne créent point leurs regles : elles ſont indépendantes de leur caprice, & invariablement tracées dans l'exemple de la Nature.

Quelle eſt donc la fonction des

Arts ? C'eſt de tranſporter les traits qui ſont dans la Nature, & de les préſenter dans des objets à qui ils ne ſont point naturels. C'eſt ainſi que le ciſeau du Statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le Peintre par ſes couleurs, fait ſortir de la toile tous les objets viſibles. Le Muſicien par des ſons artificiels, fait gronder l'orage, tandis que tout eſt calme ; & le Poëte enfin par ſon invention & par l'harmonie de ſes vers, remplit notre eſprit d'images feintes & notre cœur de ſentimens factices, ſouvent plus charmans que s'ils étoient vrais & naturels. D'où je conclus, que les Arts, dans ce qui eſt proprement art, ne ſont que des imitations, des reſſemblances qui ne ſont point la nature, mais qui paroiſſent l'être ; & qu'ainſi la matière des beaux Arts n'eſt point le vrai, mais ſeulement le vraiſemblable. Cette conſéquence eſt aſſez importante pour être développée & prouvée ſur le champ par l'application.

Qu'eſt-ce que la Peinture ? Une imitation des objets viſibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout eſt phantôme chez elle, & ſa perfection ne dépend que de ſa reſſemblance avec la réalité.

La Muſique & la Danſe peuvent bien régler les tons & les geſtes de l'orateur en chaire, & du citoyen qui raconte dans la converſation ; mais ce n'eſt point encore là, qu'on les appelle des Arts proprement. Elles peuvent auſſi s'égarer, l'une dans des caprices, où les ſons s'entrechoquent ſans deſſein ; l'autre dans des ſecouſſes & des ſauts de fantaiſie : mais ni l'une ni l'autre, elles ne ſont plus alors dans leurs bornes légitimes. Il faut donc, pour qu'elles ſoient ce qu'elles doivent être, qu'elles reviennent à l'imitation : qu'elles ſoient le portrait artificiel des paſſions humaines. Et c'eſt alors qu'on les reconnoît avec plaiſir, & qu'elles nous donnent l'eſpece & le degré de ſentiment qui nous ſatisfait.

Enfin la Poëſie ne vit que de fictions. Chez elle le Loup porte les traits de l'homme puiſſant & injuſte ; l'Agneau, ceux de l'innocence opprimée. L'Eglogue nous offre des Bergers poëtiques qui ne ſont que des reſſemblances, des images. La Comédie fait le portait d'un Harpagon idéal, qui n'a que par emprunt les traits d'une avarice réelle.

La Tragédie n'eſt poëſie que dans ce qu'elle feint par imitation. Céſar a eu un démêlé avec Pompée, ce n'eſt point poëſie, c'eſt hiſtoire. Mais qu'on invente des diſcours, des motifs, des intrigues, le tout d'après les idées que l'Hiſtoire donne des caractéres & de la fortune de Céſar & de Pompée ; voilà ce qu'on nomme Poëſie, parce que cela ſeul eſt l'ouvrage du Génie & de l'Art.

L'Epopée enfin n'eſt qu'un récit d'actions poſſibles, préſentées avec tous les caractéres de l'exiſtence. Junon & Enée n'ont jamais ni dit, ni fait ce que Virgile leur attribue ; mais

ils ont pu le faire ou le dire, c'eſt aſſez pour la Poëſie. C'eſt un menſonge perpétuel, qui a tous les caracteres de la vérité.

Ainſi, tous les Arts dans tout ce qu'ils ont de vraiment artificiel, ne ſont que des choſes imaginaires, des êtres feints, copiés & imités d'après les véritables. C'eſt pour cela qu'on met ſans ceſſe l'Art en oppoſition avec la Nature: qu'on n'entend partout que ce cri, que c'eſt la Nature qu'il faut imiter: que l'Art eſt parfait quand il la repréſente parfaitement: enfin que les chef-d'œuvres de l'Art, ſont ceux qui imitent ſi bien la Nature, qu'on les prend pour la Nature elle-même.

Et cette imitation, pour laquelle nous avons tous une diſpoſition ſi naturelle, puiſque c'eſt l'exemple qui inſtruit & qui regle le genre-humain, *vivimus ad exempla*, cette imitation, dis-je, eſt une des principales ſources du plaiſir que cauſent les Arts. L'eſprit s'exerce dans la comparaiſon

du modele avec le portrait ; & le jugement qu'il en porte, fait ſur lui une impreſſion d'autant plus agréable, qu'elle lui eſt un témoignage de ſa pénétration & de ſon intelligence.

Cette doctrine n'eſt point nouvelle. On la trouve par-tout chez les Anciens. Ariſtote commence ſa Poëtique par ce principe, que la Muſique, la Danſe, la Poëſie, la Peinture, ſont des Arts imitateurs (*a*). C'eſt-là que ſe rapportent toutes les régles de ſa Poëtique. Selon Platon pour être poëte, il ne ſuffit pas de raconter, il faut feindre & créer l'action qu'on raconte. Dans ſa République, il condamne la Poëſie ; parce qu'étant eſſentiellement une imitation, les objets qu'elle imite peuvent intéreſſer les mœurs (*b*).

(*a*) Πασαι τυγχανουσιν ουσαι μιμησεις το συνολον. *Poët. cap.* 1.

(*b*) Plutarque cite ſur cette matiere l'autorité de Platon, & l'explique d'une maniere ſi claire, qu'il n'eſt pas poſſible de s'y refuſer. « Platon » lui-même, dit-il, » a enſeigné que la

Horace a le même principe dans ſon Art poëtique.

Si fautoris eges aulæa manentis . . . . .
Ætatis cujuſque notandi ſunt tibi mores ;
Mobilibuſque decor naturis dandus & annis.

Pourquoi obſerver les mœurs, les

» Poëſie ne conſiſte » que dans la fable : » & il définit la fa- » ble un récit men- » teur reſſemblant à » la vérité : ainſi il » n'y a rien de réel. » Le récit dit ce qui » eſt : la fable eſt l'i- » mage & la reſſem- » blance du récit. Et » il y a auſſi loin de » celui qui fait la fa- » ble à celui qui fait » le récit, que de ce- » lui qui a fait le ré- » cit, à celui qui a » fait l'action ; *η Ποιη- τικη περι μυθοποιΐαν εστιν, και Πλατων εἰρήνεν*, &c. *De glor. Athen.* M. de Fontenelle a exprimé la même penſée dans ſa lettre aux Auteurs du Journ. des Sçavans, tom. 5. de la derniere édition : » Un grand Poëte, » dit-il, ſi on entend » par ce mot, ce que » l'on doit, eſt ce- » lui qui fait, qui » invente, qui crée. » La vraie Poëſie d'u- » ne piece de théa- » tre, c'eſt toute ſa » conſtitution inven- » tée & créée..... » & Polieucte ou » Cinna en proſe ſe- » roient encore d'ad- » mirables produc- » tions d'un Poëte ».

etudier ? N'eſt-ce pas à deſſein de les copier ?

Reſpicere exemplar morum vitæque jubebo
Doctum imitatorem, *& vivas hinc ducere voces.*

Vivas voces ducere, c'eſt ce que nous appellons peindre d'après nature. Et tout n'eſt-il pas dit dans ce ſeul mot : *Ex noto fictum carmen ſequar ?* Je feindrai, j'imaginerai d'après ce qui eſt connu des hommes : on y ſera trompé, on croira voir la nature elle-même, & qu'il n'eſt rien de ſi aiſé que de la peindre de cette ſorte : mais ce ſera une fiction, un ouvrage de génie, au-deſſus des forces de tout eſprit médiocre, *ſudet multùm fruſtràque laboret.*

Les termes mêmes dont les Anciens ſe ſont ſervis en parlant de Poëſie, prouvent qu'ils la regardoient comme une imitation. Les Grecs diſoient ποιεῖν & μιμεῖσθαι. Les Latins traduiſoient le premier terme par *facere ;* les bons Auteurs diſent *facere poema*, c'eſt-à-dire, forger, fabriquer, créer :

& le ſecond, ils l'ont rendu, tantôt par *fingere*, tantôt par *imitari*, qui ſignifient autant une imitation artificielle, telle qu'elle eſt dans les Arts, qu'une imitation réelle & morale, telle qu'elle eſt dans la ſociété. Mais comme la ſignification de ces mots a eté dans la ſuite des temps etendue, ou détournée, ou reſſerrée; elle a donné lieu à des mépriſes, & répandu de l'obſcurité ſur des principes qui etoient clairs par eux-mêmes, dans les premiers Auteurs qui les ont etablis. On a entendu par *fiction*, les fables qui font intervenir le miniſtere des dieux, & qui les font agir dans une action; parce que cette partie de la fiction eſt la plus noble. Par *imitation*, on a entendu non une copie artificielle de la Nature, qui conſiſte préciſément à la repréſenter, à la *contrefaire*, ὑποκρίνειν: mais toutes ſortes d'imitations en général. De ſorte que ces termes n'ayant plus la même ſignification qu'autrefois, ils ont ceſſé d'être propres à caractériſer la Poëſie, &

rendu le langage des Anciens inintelligible à la plûpart des lecteurs.

De tout ce que nous venons de dire, il réſulte, que la Poëſie ne ſubſiſte que par l'imitation. Il en eſt de même de la Peinture, de la Danſe, de la Muſique : rien n'eſt réel dans leurs ouvrages : tout y eſt imaginé, feint, copié, artificiel. C'eſt ce qui fait leur caractere eſſentiel par oppoſition à la Nature.

CHAPITRE III.

Le Génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle eſt.

LE Génie & le Goût ont une liaiſon ſi intime dans les Arts, qu'il y a des cas où on ne peut les unir ſans qu'ils paroiſſent ſe confondre, ni les ſéparer, ſans preſque leur ôter leurs fonctions propres. C'eſt ce qu'on éprouve ici, où il n'eſt pas poſſible de dire ce que doit faire le Génie, en imitant la Nature, ſans ſuppoſer le

Goût qui le guide. Nous avons eté obligés de toucher ici au moins légerement cette matière, pour préparer ce qui ſuit ; mais nous réſervons à en parler plus au long dans la ſeconde Partie.

Ariſtote compare la Poëſie avec l'Hiſtoire. Leur différence, ſelon lui, n'eſt point dans la forme ni dans le ſtyle, mais dans le fonds des choſes. Mais comment y eſt-elle ? L'Hiſtoire peint ce qui a eté fait : la Poëſie, ce qui a pu être fait. L'une eſt liée au vrai, elle ne crée ni actions, ni acteurs. L'autre n'eſt tenue qu'au vraiſemblable : elle invente : elle imagine à ſon gré : elle peint de tête. L'Hiſtorien donne des exemples tels qu'ils ſont, ſouvent imparfaits. Le Poëte les donne tels qu'ils doivent être. Et c'eſt pour cela que, ſelon le même Philoſophe, la Poëſie eſt plus philoſophique & plus inſtructive que l'Hiſtoire (*a*).

(*a*) Διο καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστιν. *Poetic. cap.* 9.

Sur ce principe, il faut conclure que ſi les Arts ſont imitateurs de la Nature ; ce doit être une imitation ſage & éclairée qui ne la copie pas ſervilement ; mais qui choiſiſſant les objets & les traits, les préſente avec toute la perfection dont ils ſont ſuſceptibles : en un mot, une imitation, où on voie la Nature, non telle qu'elle eſt en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'eſprit.

Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite ? Fit-il le portrait de quelque beauté particuliere, dont ſa peinture fût l'hiſtoire ? Il raſſembla les traits ſéparés de pluſieurs beautés exiſtantes : (a) il ſe

(a) *Præbete quæſo, inquit, ex iſtis virginibus formoſiſſimas, dum pingo id quod pollicitus ſum vobis, ut mutum in ſimulachrum ex animali exemplo veritas transferatur... Ille autem quinque delegit... Neque enim putavit omnia quæ quæreret ad venuſtatem, uno in corpore ſe reperire poſſe ; ideò quod nihil ſimplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.* Cic. l. 2. de Inv. c. 1.

forma dans l'eſprit une idée factice qui réſulta de tous ces traits réunis : & cette idée fut le prototype, ou le modele de ſon tableau, qui fut vraiſemblable & poëtique dans ſa totalité, & ne fut vrai & hiſtorique que dans ſes parties priſes ſéparément. Voilà l'exemple donné à tous les artiſtes : voilà la route qu'ils doivent ſuivre, & c'eſt la pratique de tous les grands maîtres ſans exception.

Quand Molière voulut peindre la Miſantropie, il ne chercha point dans Paris un original, dont ſa piece fût une copie exacte : il n'eût fait qu'une hiſtoire, qu'un portrait : il n'eût inſtruit qu'à demi. Mais il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvoit avoir remarqués dans les hommes : il y ajouta tout ce que l'effort de ſon génie put lui fournir dans le même genre ; & de tous ces traits rapprochés & aſſortis, il en figura un caractere unique, qui ne fut pas la repréſentation du vrai, mais celle du vraiſemblable. Sa Comédie ne fut point l'hiſtoire d'Alceſte, mais la pein-

ture d'Alceſte fut l'hiſtoire de la Miſantropie priſe en général. Et par-là il a inſtruit beaucoup mieux que n'eût fait un Hiſtorien ſcrupuleux, qui eût raconté quelques traits véritables d'un miſantrope réel (*a*).

Ces deux exemples ſuffiſent pour donner, en attendant, une idée claire & diſtincte de ce qu'on appelle la belle Nature. Ce n'eſt pas le vrai qui eſt; mais le vrai qui peut être,

(*a*) « Platon, *dit* » *Maxime de Tyr*, » *diſſert.* 7. a fait dans » ſa République de » même que les Sta- » tuaires, qui raſſem- » blent les plus beaux » traits de différens » corps pour en com- » poſer un ſeul d'une » beauté parfaite; » & dont aucune » beauté naturelle » ne peut approcher » pour le choix, le » concert, la régu- » larité de toutes ſes » parties ». On diſoit chez les anciens: il eſt beau comme une ſtatue. Et c'eſt dans un pareil ſens que Juvenal pour exprimer toutes les horreurs poſſibles d'une tempête, l'appelle, Tempête Poëtique:

Omnia fiunt
Talia, tàm graviter, ſi quando Poëtica ſurgit
Tempeſtas. Sat. XII.

le beau vrai, qui eſt repréſenté comme s'il exiſtoit réellement, & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir (*a*).

Cela n'empêche point que le vrai & le réel ne puiſſent être la matière des Arts. Ce ſont les Muſes qui s'en expliquent ainſi elles-mêmes dans Heſiode (*b*).

Souvent par ſes couleurs l'adreſſe de notre Art,
Au menſonge du vrai ſait donner l'apparence,
Mais nous ſavons auſſi par la même puiſſance,
Chanter la vérité ſans mélange & ſans fard.

Si un fait hiſtorique ſe trouvoit tellement taillé, qu'il pût ſervir de

(*a*) La qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce ſoit un hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a préſentés avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle Nature. Que ce ſoit les Furies ou les Graces, il n'importe. Ciceron dit: *Gorgonis os pulcherrimum crinitum anguibus.* 4. *in Verr.*

(*b*) Ἴσμεν ψεύδεα πόλλα λέγειν ἐτυμοίσιν ὁμοῖα,
Ἴσμεν δ'εὖτ' ἐθελῶμεν ἀληθέα μυθήσασθαι.

plan

plan à un poëme, ou à un tableau ; la Peinture alors & la Poëſie l'emploieroient comme tel, & uſeroient de leurs droits d'un autre côté, en inventant des circonſtances, des contraſtes, des ſituations, &c. Quand Le Brun peignoit les batailles d'Alexandre, il avoit dans l'Hiſtoire, le fait, les acteurs, le lieu de la ſcene ; cependant quelle invention ! quelle poëſie dans ſon ouvrage ! la diſpoſition, les attitudes, l'expreſſion des ſentimens, tout cela étoit réſervé à la création du Génie. De même le combat des Horaces, d'hiſtoire qu'il etoit ſe changea en poëme dans les mains de Corneille, & le triomphe de Mardochée, dans celles de Racine. L'Art bâtit alors ſur le fonds de la vérité. Et il doit la mêler ſi adroitement avec le menſonge, qu'il s'en forme un tout de même nature :

Atque ita mentitur, ſic veris falſa remiſcet,
Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum. Hor.

C'eſt ce qui ſe pratique ordinaire-

ment dans les Epopées, dans les Tragédies, dans les Tableaux hiſtoriques. Comme le fait n'eſt plus entre les mains de l'Hiſtoire, mais livré au pouvoir de l'Artiſte, à qui il eſt permis de tout oſer pour arriver à ſon but; on le pétrit de nouveau, ſi j'oſe parler ainſi, pour lui faire prendre une nouvelle forme: on ajoute, on retranche, on tranſpoſe. Si c'eſt un Poëme, on ſerre les nœuds, on prépare les dénouemens, &c..... car on ſuppoſe que le germe de tout cela eſt dans l'Hiſtoire, & qu'il ne s'agit que de le faire éclore. S'il n'y eſt point, l'Art alors jouit de tous ſes droits dans toute leur étendue, il crée tout ce dont il a beſoin. C'eſt un privilege qu'on lui accorde, parce qu'il eſt obligé de plaire.

CHAPITRE IV.

Dans quel état doit être le Génie pour imiter la belle Nature.

LEs Génies les plus féconds ne ſentent pas toujours la préſence des Muſes. Ils éprouvent des temps de ſéchereſſe & de ſtérilité. La verve de Ronſard qui étoit né Poëte, avoit des repos de pluſieurs mois. La Muſe de Milton avoit des inégalités dont ſon ouvrage ſe reſſent; & pour ne point parler de Stace, de Claudien, & de tant d'autres, qui ont eprouvé des retours de langueur & de foibleſſe, le grand Homere ne ſommeilloit-il pas quelquefois au milieu de ſes héros & de ſes dieux? Il y a donc des momens heureux pour le génie; lorſque l'ame enflammée comme d'un feu divin ſe repréſente toute la nature, & répand ſur les objets cet eſprit de vie qui les anime, ces traits

touchants qui nous ſéduiſent ou nous raviſſent.

Cette ſituation de l'ame ſe nomme *Enthouſiaſme*, terme que tout le monde entend aſſez, & que preſque perſonne ne définit. Les idées qu'en donnent la plûpart des Auteurs paroiſſent ſortir plutôt d'une imagination etonnée & frappée d'enthouſiaſme elle-même, que d'un eſprit qui ait penſé ou réfléchi. Tantôt c'eſt une viſion céleſte, une influence divine, un eſprit prophétique : tantôt c'eſt une ivreſſe, une extaſe, une joie mêlée de trouble & d'admiration en préſence de la Divinité. Avoient-ils deſſein par ce langage emphatique de relever les Arts, & de dérober aux prophanes les myſteres des Muſes ?

Pour nous qui cherchons à eclaircir nos idées, ecartons tout ce faſte allégorique qui nous offuſque. Conſidérons l'enthouſiaſme comme un philoſophe conſidere les grands, ſans aucun égard pour ce vain étalage qui l'environne & qui le cache.

La Divinité qui inſpire les auteurs excellens quand il compoſent, eſt ſemblable à celle qui anime les héros dans les combats :

Sua cuique Deus *fit dira Cupido.*

Dans ceux-ci, c'eſt l'audace, l'intrépidité naturelle, animée par la préſence même du danger. Dans les autres, c'eſt un grand fonds de génie, une juſteſſe d'eſprit exquiſe, une imagination féconde, & ſur-tout un cœur plein de feu noble, & qui s'allume aiſément à la vue des objets. Ces ames privilégiées prennent fortement l'empreinte des choſes qu'elles conçoivent, & ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractère d'agrément & de force qu'elles leur communiquent.

Voilà la ſource & le principe de l'Enthouſiaſme. On ſent déjà quels doivent en être les effets par rapport aux Arts imitateurs de la belle Nature. Rappellons-nous l'exemple de Zeuxis. La Nature a dans ſes tréſors tous

les traits dont les plus belles imitations peuvent être compoſées: ce ſont comme des etudes dans les tablettes d'un Peintre. L'Artiſte qui eſt eſſentiellement obſervateur, les reconnoît, les tire de la foule, les aſſemble. Il en compoſe dans ſon eſprit un Tout dont il conçoit une idée vive, qui le remplit. Bientôt ſon feu s'allume, à la vue de l'objet: il s'oublie: ſon ame paſſe dans les choſes qu'il crée: il eſt tour à tour Cinna, Auguſte, Phedre, Hippolite; & ſi c'eſt un La Fontaine, il eſt le Loup & l'Agneau, le Chêne & le Roſeau. C'eſt dans ces tranſports qu'Homere voit les chars & les courſiers des Dieux: que Virgile entend les cris affreux de Phlegias dans les ombres infernales: & qu'ils trouvent l'un & l'autre des choſes qui ne ſont nulle part, & qui cependant ſont vraies:

. . . . Poëta cum tabulas cepit ſibi,
Quærit quod nuſquam eſt gentium, reperit tamen (*a*).

(*a*) Plaut.

C'eſt pour le même effet que ce même enthouſiaſme eſt néceſſaire aux Peintres & aux Muſiciens. Ils doivent oublier leur état, ſortir d'eux-mêmes & ſe mettre au milieu des choſes qu'ils veulent repréſenter. S'ils veulent peindre une bataille ; ils ſe tranſportent, de même que le Poëte, au milieu de la mêlée : ils entendent le fracas des armes, les cris des mourans : ils voient la fureur, le carnage, le ſang. Ils excitent eux-mêmes leur imagination, juſqu'à ce qu'ils ſe ſentent emus, ſaiſis, effrayés : alors, *Deus ecce Deus :* qu'ils chantent, qu'ils peignent, c'eſt un dieu qui les inſpire :

. . . . Bella horrida bella,
Et Tibrim multo ſpumantem ſanguine cerno (*a*).

C'eſt ce que Ciceron appelle, *mentis viribus excitari, divino ſpiritu afflari.* (*b*) Voilà la fureur poëtique : voilà l'Enthouſiaſme : voilà le dieu que le Poëte invoque dans l'Epopée, qui

(*a*) Virg. En. 6. (*b*) Pro Archia Poëta.

inſpire les héros dans la Tragédie, qui ſe transforme en ſimple bourgeois dans la Comédie, en berger dans l'Eglogue, qui donne la raiſon & la parole aux animaux dans l'Apologue, enfin le dieu qui fait les vrais Peintres, les Muſiciens & les Poëtes.

Accoutumé que l'on eſt à n'exiger l'Enthouſiaſme que pour le grand feu de la Lyre ou de l'Epopée, on eſt peut-être ſurpris d'entendre dire qu'il eſt néceſſaire même pour l'Apologue. Mais, qu'eſt-ce que l'Enthouſiaſme ? Il ne contient que deux choſes : une vive repréſentation de l'objet dans l'eſprit, & une emotion du cœur proportionnée à cet objet. (*a*) Ainſi de même qu'il y a des objets ſimples, nobles, ſublimes, il y a auſſi des

(a) Dans les occaſions qui demandent de l'enthouſiaſme, le Dieu n'enleve pas l'homme qu'il fait agir, dit Plutarque, il ne fait que lui donner des idées vives, leſquelles idées produiſent des ſentimens qui leur répondent. Οὐδ' ορμὰς ενεργαζόμενον, ἀλλὰ φαντασιας ὁρμῶν ἀγωγούς. Vie de Coriol.

enthouſiaſmes qui leur répondent, & que les Peintres, les Muſiciens, les Poëtes ſe partagent ſelon les degrés qu'ils ont embraſſés; & dans leſquels il eſt néceſſaire qu'ils ſe mettent tous, ſans en excepter aucun, pour arriver à leur but, qui eſt l'expreſſion de la Nature dans ſon beau. Et c'eſt pour cela que La Fontaine dans ſes Fables, & Moliere dans ſes Comédies, ſont poëtes, & auſſi grands poëtes que Corneille dans ſes Tragédies, & Rouſſeau dans ſes Odes.

CHAPITRE V.

De la maniere dont les Arts font leur imitation.

JUSQU'ICI on a tâché de montrer que les Arts conſiſtoient dans l'imitation; & que l'objet de cette imitation étoit la belle Nature repréſentée à l'eſprit dans l'enthouſiaſme. Il ne reſte plus qu'à expoſer la maniere dont cette imitation ſe fait: & par-là, on aura la différence particuliere des Arts, dont l'objet commun eſt l'imitation de la belle Nature.

On peut diviſer la Nature par rapport aux beaux Arts en deux parties: l'une qu'on ſaiſit par l'organe de la vue, & l'autre par celui de l'ouie: car les autres ſens ſont ſtériles pour les beaux Arts. La premiere partie eſt l'objet de la Peinture, qui repréſente ſur un plan tout ce qui eſt viſible. Elle eſt celui de la Sculpture, qui le repré-

ſente en relief : & enfin celui de l'Art du geſte, qui eſt une branche des deux autres Arts que je viens de nommer, & qui n'en differe, dans ce qu'il embraſſe, que parce que le ſujet auquel on attache les geſtes dans la Danſe eſt naturel & vivant, au lieu que la toile du Peintre & le marbre du Sculpteur ne le ſont point.

La ſeconde partie eſt l'objet de la Muſique conſidérée ſeule & comme un chant ; en ſecond lieu de la Poëſie qui emploie la parole, mais la parole meſurée & calculée dans tous ſes ſons.

Ainſi la Peinture imite la belle Nature par les couleurs, la Sculpture par les reliefs, la Danſe par les mouvemens & par les attitudes du corps. La Muſique l'imite par les ſons inarticulés, & la Poëſie enfin par la parole meſurée. Voilà les caractères diſtinctifs des Arts principaux. Et s'il arrive quelquefois que ces Arts ſe mêlent & ſe confondent, comme, par exemple, dans la Poëſie, ſi la

Danſe fournit des geſtes aux acteurs ſur le théâtre ; ſi la Muſique donne le ton de la voix dans la déclamation ; ſi le pinceau décore le lieu de la ſcene ; ce ſont des ſervices qu'ils ſe rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune & de leur alliance réciproque, mais ſans préjudice à leurs droits particuliers & naturels. Une Tragédie ſans geſtes, ſans muſique, ſans décoration, eſt toujours un poëme. C'eſt une imitation exprimée par le diſcours meſuré. Une Muſique ſans paroles eſt toujours muſique. Elle exprime la plainte & la joie indépendamment des mots, qui l'aident, à la vérité, mais qui ne lui apportent, ni ne lui ôtent rien qui altere ſa nature & ſon eſſence. Son expreſſion eſſentielle eſt le ſon, de même que celle de la Peinture eſt la couleur, & celle de la Danſe le mouvement du corps. Cela ne peut être conteſté.

Mais il y a ici une choſe à remarquer : c'eſt que de même que les Arts doivent choiſir les deſſeins de la Na-

ture & les perfectionner, ils doivent choiſir auſſi & perfectionner les expreſſions qu'ils empruntent de la Nature. Ils ne doivent point employer toutes ſortes de couleurs, ni toutes ſortes de ſons: il faut en faire un juſte choix & un mélange exquis : il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs & les ſons ont entr'eux des ſympathies & des répugnances. La Nature a droit de les unir ſelon ſes volontés, mais l'Art doit le faire ſelon les regles. Il faut non-ſeulement qu'il ne bleſſe point le goût, mais qu'il le flatte, & le flatte autant qu'il peut être flatté.

Cette remarque s'applique également à la Poëſie. La parole qui eſt ſon inſtrument ou ſa couleur, a chez elle certains degrés d'agrément qu'elle n'a point dans le langage ordinaire : c'eſt le marbre choiſi, poli, & taillé, qui rend l'édifice plus riche, plus beau, plus ſolide. Il y a un certain choix de mots, de tours, ſur-tout une certaine

harmonie réguliere qui donne à ſon langage quelque choſe de ſurnaturel qui nous charme & nous enleve à nous-mêmes. Tout cela a beſoin d'être expliqué avec plus d'étendue, & le ſera dans la troiſieme Partie.

DÉFINITIONS DES ARTS.

Il eſt aiſé maintenant de définir les Arts dont nous avons parlé juſqu'ici. On connoît leur objet, leur fin, leurs fonctions, & la maniere dont ils s'en acquittent; ce qu'ils ont de commun, qui les unit; ce qu'ils ont de propre, qui les ſépare & les diſtingue.

On définira la Peinture, la Sculpture, la Danſe, une imitation de la belle Nature exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes. Et la Muſique & la Poëſie, l'imitation de la belle Nature exprimée par les ſons, ou par le diſcours meſuré (*a*). On dira dans la ſeconde

(*a*) M. Schlegel célebre dans la Littérature Allemande, & Paſteur de Zerbſt,

Partie en quoi conſiſte la belle Nature.

Ces définitions ſont ſimples, elles ſont conformes à la nature du génie qui a fait l'honneur à cet Ouvrage de le traduire en Allemand, prétend que le principe de l'imitation n'eſt pas univerſel pour la Poëſie. Il expoſe ſes raiſons dans des notes & des diſſertations ſavantes qui accompagnent ſa Traduction. M. Huber qui nous a fait connoître ſi avantageuſement le goût & le génie de ſa nation par ſa belle Traduction du Poëme d'Abel, ayant bien voulu me donner le précis de ces objections, j'ai cru que je devois y répondre, tant pour éclaircir la matière de plus en plus, que pour montrer à M. S. le cas que je fais de ſon ſuffrage, & combien je ſerois flatté de l'obtenir ſans reſtriction.

« Dans mon premier travail, dit » M. S. (*Préf. de ſa* » 2. *Ed.*) j'avois eu » quelque doute ſur » l'étendue du principe univerſel de » l'imitation, qui » etant ſuffiſant pour » les autres Arts, » m'avoit paru ne » pas l'être pour la » Poëſie. L'examen » plus réfléchi m'a » confirmé dans ma » penſée ».

Voici en peu de mots le raiſonnement de M. S. L'imitation de la Nature n'eſt pas le principe unique en fait de Poëſie ſi la Nature même

qui produit les Arts, comme on vient de le voir. Elles ne le ſont pas moins aux loix du goût, on le verra dans la

peut être ſans imitation l'objet de la Poëſie. Or la Nature, &c. donc....

On lui répond, que la ſeconde propoſition de ſon raiſonnement eſt vraie de toute vérité, mais qu'on la trouve enſeignée partout dans l'Ouvrage dont il s'agit & principalement dans les chap. 2 & 3, de la I. Partie.

C'eſt donc dans la premiere propoſition qu'il y a quelque équivoque ou quelque mal-entendu. Il ne s'agit d'un bout à l'autre dans le livre attaqué par M. Schlegel que de la nature choiſie & embellie autant qu'elle peut l'être par le Génie & par le Goût. On tâche d'y prouver par tout que dans la Poëſie comme ailleurs il faut rendre le beau & le bon en ſuivant la Nature, hors de laquelle il n'y a rien de bien. Falloit-il faire deux principes, l'un pour la Nature parfaite rendue ſans art & ſans choix, lorſque par hazard elle n'en a pas beſoin; l'autre pour la nature rendue avec art & choix, parce que, elle ne ſe préſente preſque jamais ſans défaut à l'Artiſte qui veut la rendre? C'eût été s'embarraſſer d'une Métaphyſique trop ſubtile, & peut-être déplacée. Dans tous

ſeconde

ſeconde Partie. Enfin elles conviennent à tous les eſpeces d'ouvrages qui ſont véritablement ouvrages de l'Art. On le verra dans la troiſieme.

les genres de Poëſie, peignez la ſimple vérité, ſi elle eſt aſſez belle & aſſez riche pour les Arts, ſinon, choiſiſſez ſes plus beaux traits : voilà l'abrégé des regles. Si dans le premier cas le Goût & le Génie ne ſont point appellés pour former le tableau, ils le ſeront pour en juger, & ils le jugeront par le principe de l'imitation. Quelle autre regle pourroient-ils prendre, puiſqu'en tout genre, juger c'eſt comparer ? On peut oppoſer à M. S. un ſavant de ſa nation qui ſemble avoir lû ſes Remarques. M. Ramler célèbre Profeſſeur à Berlin, parle ainſi dans la préface de la Traduction qu'il a faite auſſi du même Ouvrage. « Pour les principes » de cet Ouvrage & » les *critiques qu'on* » *en a* faites, je n'en » parle point. J'auroispu en faire moi-» même avec quelque vraiſemblance. Mais comparant l'Auteur avec » lui-même, & rapprochant ſes idées » les unes des autres, » je me ſuis apperçu » qu'il n'avoit beſoin que d'être lû » avec l'application, » que chaque Ecrivain a droit d'attendre de ſon lecteur ».

CHAPITRE VI.

En quoi l'Eloquence & l'Architecture différent des autres Arts.

IL faut ſe rappeller un moment, la diviſion des Arts que nous avons propoſée ci-deſſus. Les uns furent inventés pour le ſeul beſoin; d'autres pour le plaiſir; quelques-uns dûrent leur naiſſance d'abord à la néceſſité; mais, ayant ſu depuis ſe revêtir d'agrémens, ils ſe placerent à côté de ceux qu'on appelle beaux Arts par honneur. C'eſt ainſi que l'Architecture ayant changé en demeures riantes & commodes, les antres que le beſoin avoit creuſés pour ſervir de retraite aux hommes, mérita parmi les Arts, une diſtinction qu'elle n'avoit pas auparavant.

Il arriva la même choſe à l'Eloquence. Le beſoin qu'avoient les hommes de ſe communiquer leurs penſées & leurs ſentimens, les fit

Orateurs & Hiſtoriens, dès qu'ils sûrent faire uſage de la parole. L'expérience, le temps, le goût ajouterent à leurs diſcours, de nouveaux degrés de perfection. Il ſe forma un Art qu'on appella Eloquence, & qui, même pour l'agrément, ſe mit preſque au niveau de la Poëſie. Sa proximité, & ſa reſſemblance avec celle-ci, lui donnerent la facilité d'en emprunter les ornemens qui pouvoient lui convenir, & de ſe les ajuſter. De-là vinrent les périodes arrondies, les antithèſes concertées, les portraits frappés, les allégories ſoutenues: de-là, le choix des mots, l'arrangement des phraſes, la progreſſion ſimmétrique de l'harmonie. Ce fut l'Art qui ſervit alors de modele à la Nature; ce qui arrive ſouvent: (*a*) mais à une condition, qui doit être regardée comme la baſe eſſentielle & la regle fondamentale de tous les Arts: c'eſt que, dans les Arts qui ſont pour l'uſage, l'agrément prenne le caractère de la

(*a*) Voyez le chap. 9. de la 2. part.

néceſſité même: tout doit y paroître pour le beſoin: De même que dans les Arts qui ſont deſtinés au plaiſir, l'utilité n'a droit d'y entrer, que quand elle eſt de caractère à procurer le même plaiſir, que ce qui auroit été imaginé uniquement pour plaire. Voilà la regle.

Ainſi de même que la Poëſie, ou la Sculpture, ayant pris leurs ſujets dans l'Hiſtoire, ou dans la Société, ſe juſtifieroient mal d'un mauvais ouvrage, par la vérité du modele qu'elles auroient ſuivi; parce que ce n'eſt pas le vrai qu'on leur demande, mais le beau: De même auſſi l'Eloquence & l'Architecture mériteroient des reproches, ſi le deſſein de plaire y paroiſſoit. C'eſt chez elles que l'Art rougit quand il eſt apperçu. Tout ce qui n'y eſt que pour l'ornement, eſt vicieux. La raiſon eſt, que ce n'eſt pas un amuſement qu'on leur demande, mais un ſervice.

Il y a cependant des occaſions, où l'Eloquence & l'Architecture peu-

vent prendre l'eſſor. Il y a des héros à célébrer, & des temples à bâtir. Et comme le devoir de ces deux Arts eſt alors d'imiter la grandeur de leur objet, & d'exciter l'admiration des hommes; il leur eſt permis de s'élever de quelques degrés, & d'étaler toutes leurs richeſſes: ſans cependant, s'écarter trop de leur fin originaire, qui eſt le beſoin & l'uſage. On leur demande le beau dans ces occaſions, mais un beau, qui ſoit d'une utilité réelle.

Que penſeroit-on d'un édifice ſomptueux qui ne ſeroit d'aucun uſage? La dépenſe comparée avec l'inutilité, formeroit une diſproportion déſagréable pour ceux qui le verroient, & ridicule pour celui qui l'auroit fait. Si l'édifice demande de la grandeur, de la majeſté, de l'élégance, c'eſt toujours en conſidération du maître qui doit l'habiter. S'il y a proportion, variété, unité, c'eſt pour le rendre plus aiſé, plus ſolide, plus commode: tous les agrémens pour être parfaits

doivent paroître avec un caractère d'utilité ; au lieu que dans la Sculpture les choſes qui y ſont pour l'utilité doivent ſe tourner en agrémens.

L'Eloquence eſt ſoumiſe aux mêmes loix. Elle eſt toujours, dans ſes plus grandes libertés, attachée à l'utile & au vrai ; & ſi quelquefois le vraiſemblable ou l'agrément deviennent ſon objet ; ce n'eſt que par rapport au vrai même, qui n'a jamais tant de crédit que quand il plaît, & qu'il eſt vraiſemblable.

L'Orateur ni l'Hiſtorien n'ont rien à créer, il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui ſont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher : à peine oſent-ils quelquefois tranſpoſer : tandis que le Poëte ſe forge à lui-même ſes modeles, ſans s'embarraſſer de la réalité.

Si donc on vouloit définir la Poëſie par oppoſition à la Proſe ou à l'Eloquence, que je prens ici pour la même choſe ; on diroit toujours

que la Poëſie eſt une imitation de la belle Nature exprimée par le diſcours meſuré : & la Proſe ou l'Eloquence, la Nature elle-même exprimée par le diſcours libre. L'Orateur doit dire le vrai d'une maniere qui le faſſe croire, avec la force & la ſimplicité qui perſuadent. Le Poëte doit dire le vraiſemblable d'une maniere qui le rende agréable, avec toute la grace & toute l'énergie qui charment & qui étonnent. Cependant comme le plaiſir prépare le cœur à la perſuaſion, & que l'utilité réelle flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais ſon intérêt ; il s'enſuit, que l'agréable & l'utile doivent ſe réunir dans la Poëſie & dans la Proſe : mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on ſe propoſe dans ces deux genres d'écrire.

Si on objectoit qu'il y a des Ecrits en Proſe qui ne ſont l'expreſſion que du vraiſemblable ; & d'autres en vers qui ne ſont l'expreſſion que du vrai : on répondroit que la Proſe & la Poë-

ſie étant deux langages voiſins, & dont le fonds eſt preſque le même, elles ſe prêtent mutuellement tantôt la forme qui les diſtingue, tantôt le fonds même qui leur eſt propre : de ſorte que tout paroît traveſti.

Il y a des fictions poëtiques qui ſe montrent avec l'habit ſimple de la proſe : tels ſont les Romans & tout ce qui eſt dans leur genre. Il y a de même des matières vraies, qui paroiſſent revêtues & parées de tous les charmes de l'harmonie poëtique : tels ſont les Poëmes didactiques (*a*) & hiſtoriques. Mais ces fictions en proſe

(*a*) On entend par poëme didactique, celui qui ne contient qu'une ſuite de préceptes expoſés ouvertement, & ſans nulle fiction : tels ſont les *Ouvrages & les Jours* d'Héſiode, *les Georgiques* de Virgile, *les Arts poëtiques* d'Horace, de Vida, de Deſpreaux. Ces Poëmes n'ont le plus ſouvent que le ſtyle de la Poëſie, mais quand ils ont la fiction, ils deviennent, dans ces endroits, de véritables Poëmes dans la rigueur du terme. Voyez le VII. Traité, Volume 3.

& ces hiſtoires en vers, ne ſont ni pure Proſe ni Poëſie pure : c'eſt un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir egard : ce ſont des caprices faits pour être hors de la regle, & dont l'exception eſt abſolument ſans conſéquence pour les principes. Nous connoiſſons, dit Plutarque, des ſacrifices qui ne ſont accompagnés ni de chœur ni de ſymphonies ; mais pour ce qui eſt de la Poëſie, nous n'en connoiſſons point ſans fable & ſans fiction. Les Vers d'Empedocles, ceux de Parmenide, de Nicander, les Sentences de Théognide, ne ſont point de la Poëſie. Ce ne ſont que des Diſcours ordinaires, qui ont emprunté la verve & la meſure poëtique, pour relever leur ſtyle & s'inſinuer plus aiſément (*a*).

(*a*) *De audiendis Poëtis.*

SECONDE PARTIE.

OU ON ÉTABLIT LE PRINCIPE DE L'IMITATION, PAR LA NATURE ET PAR LES LOIX DU GOUT.

SI tout eſt lié dans la Nature, parce que tout y eſt dans l'ordre : tout doit l'être de même dans les Arts, parce qu'ils ſont imitateurs de la Nature. Il doit y avoir un point de réunion, où ſe rappellent les parties les plus eloignées: de ſorte qu'une ſeule partie, une fois bien connue, doit nous faire au moins entrevoir les autres.

Le Génie & le Goût ont le même objet dans les Arts. L'un le crée, l'autre en juge. Ainſi, s'il eſt vrai que le Génie produit les ouvrages de l'Art par l'imitation de la belle Nature, comme on vient de le prouver; le Goût, qui juge des productions du Génie, ne doit être ſatisfait que

quand la belle Nature eſt bien imitée. On ſent la juſteſſe & la vérité de cette conſéquence : mais il s'agit de la développer & de la mettre dans un plus grand jour. C'eſt ce qu'on ſe propoſe dans cette Partie, où on verra ce que c'eſt que le Goût : quelles loix il peut preſcrire aux Arts : & que ces loix ſe bornent toutes à l'imitation, telle que nous venons de la caractériſer dans la premiere Partie.

CHAPITRE I.

Ce que c'eſt que le Goût.

IL eſt un bon Goût. Cette propoſition n'eſt point un problême : & ceux qui en doutent, ne ſont point capables d'atteindre aux preuves qu'ils demandent. Mais quel eſt-il, ce bon Goût ?

Eſt-il poſſible qu'ayant une infinité de regles dans les Arts, & d'exemples dans les ouvrages des Anciens & des Modernes, nous ne puiſſions nous en former une idée claire & préciſe ? Ne ſeroit-ce point la multiplicité de ces exemples mêmes, ou le trop grand nombre de ces regles qui offuſqueroit notre eſprit, & qui, en lui montrant des variations infinies, à cauſe de la différence des ſujets traités, l'empêcheroient de ſe fixer à quelque choſe de certain, dont on put tirer une juſte définition.

Il eſt un bon Goût, qui eſt ſeul bon. En quoi conſiſte-t'il? De quoi dépend-t'il? Eſt-ce de l'objet, ou du génie qui s'exerce ſur cet objet? A-t'il des regles, n'en a-t'il point? Eſt-ce l'eſprit ſeul qui eſt ſon organe, ou le cœur ſeul, ou tous deux enſemble? Que de queſtions ſous ce titre ſi connu, tant de fois traité, & jamais aſſez clairement expliqué.

On diroit que les Anciens n'ont fait aucun effort pour le trouver; & que les Modernes au contraire ne le ſaiſiſſent que par haſard. Ils ont peine à ſuivre la route, qui paroît trop etroite pour eux. Rarement ils s'echappent ſans payer quelque tribut à l'une des deux extrémités. Il y a de l'affectation dans celui qui ecrit avec ſoin; & de la négligence, dans celui qui veut ecrire avec facilité. Au lieu que dans les Anciens qui nous reſtent, il ſemble que c'eſt un heureux Génie qui les mene comme par la main: ils marchent ſans crainte & ſans inquiétude, comme s'ils ne pou-

voient aller autrement. Quelle en eſt la raiſon ? Ne ſeroit-ce pas que les Anciens n'avoient d'autres modeles que la Nature elle-même, & d'autre guide que le Goût : & que les Modernes ſe propoſant pour modeles les ouvrages des premiers imitateurs, & craignant de bleſſer les regles que l'Art a etablies, leurs copies ont dégénéré & retenu un certain air de contrainte, qui trahit l'Art, & met tout l'avantage du côté de la Nature.

C'eſt donc au Goût ſeul qu'il appartient de faire des chef-d'œuvres, & de donner aux ouvrages de l'Art, cet air de liberté & d'aiſance qui en fait toujours le plus grand mérite.

Nous avons aſſez parlé de la Nature & des exemples qu'elle fournit au Génie. Il nous reſte à examiner le Goût & ſes loix. Tâchons d'abord de le connoître lui-même, cherchons ſon principe : enſuite nous conſidérerons les regles qu'il preſcrit aux beaux Arts.

Le Goût eſt dans les Arts ce que

l'Intelligence eſt dans les Sciences. Leurs objets ſont différens à la vérité ; mais leurs fonctions ont entre elles une ſi grande analogie, que l'une peut ſervir à expliquer l'autre.

Le vrai eſt l'objet des Sciences. Celui des Arts eſt le bon & le beau : deux termes qui rentrent preſque dans la même ſignification, quand on les examine de près.

L'Intelligence conſidere ce que les objets ſont en eux-mêmes, ſelon leur eſſence, ſans aucun rapport avec nous. Le Goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous.

Il y a des perſonnes, dont l'eſprit eſt faux, parce qu'elles croient voir la vérité où elle n'eſt point réellement. Il y en a auſſi qui ont le goût faux, parce qu'elles croient ſentir le bon ou le mauvais où ils ne ſont point en effet.

Une intelligence eſt donc parfaite, quand elle voit ſans nuage, & qu'elle diſtingue ſans erreur le vrai d'avec le

faux, la probabilité d'avec l'evidence. De même le Goût eſt parfait auſſi, quand, par une impreſſion diſtincte, il ſent le bon & le mauvais, l'excellent & le médiocre, ſans jamais les confondre, ni les prendre l'un pour l'autre.

Je puis donc définir l'Intelligence : la facilité de connoître le vrai & le faux, & de les diſtinguer l'un de l'autre : & le Goût, la facilité de ſentir le bon, le mauvais, le médiocre, & de les diſtinguer avec certitude.

Ainſi, vrai & bon, connoiſſance & goût, voilà tous nos objets & toutes nos opérations. Voilà les Sciences & les Arts.

Je laiſſe à la Métaphyſique profonde à débrouiller tous les reſſorts ſecrets de notre ame, & à creuſer les principes de ſes opérations. Je n'ai pas beſoin d'entrer ici dans ces diſcuſſions ſpéculatives, où l'on eſt auſſi obſcur que ſublime. Je parts d'un principe que perſonne ne conteſte. Notre ame connoît, & ce qu'elle connoît

connoît produit en elle un ſentiment. La connoiſſance eſt une lumiere répandue dans notre ame : le ſentiment eſt un mouvement qui l'agite. L'une eclaire : l'autre echauffe. L'une nous fait voir l'objet : l'autre nous y porte, ou nous en détourne.

Le Goût eſt donc un ſentiment. Et comme, dans la matiere dont il s'agit ici, ce ſentiment a pour objet les ouvrages de l'Art ; & que les beaux Arts, comme nous l'avons prouvé, ne ſont que des imitations de la belle Nature ; le Goût doit être un ſentiment qui nous avertit ſi la belle Nature eſt bien ou mal imitée. Ceci ſe développera de plus en plus dans la ſuite.

Quoique ce ſentiment paroiſſe partir bruſquement & en aveugle ; il eſt cependant toujours précédé au moins d'un eclair de lumiere, à la faveur duquel nous découvrons les qualités de l'objet. Il faut que la corde ait eté frappée, avant que de rendre le ſon. Mais cette opération eſt ſi rapide,

que ſouvent on ne s'en apperçoit point : & que la raiſon, quand elle revient ſur le ſentiment, a beaucoup de peine à en reconnoître la cauſe. C'eſt pour cela peut-être que la ſupériorité des Anciens ſur les Modernes eſt ſi difficile à décider. C'eſt le Goût qui en doit juger : & à ſon tribunal, on ſent plus qu'on ne prouve.

CHAPITRE II.

L'objet du Goût ne peut être que la Nature.

PREUVES DE RAISONNEMENT.

NOTRE ame eſt faite pour connoître le vrai, & pour aimer le bon: & comme il y a une proportion naturelle entre elle & ces objets, elle ne peut ſe refuſer à leur impreſſion: elle s'eveille auſſi-tôt, & ſe met en mouvement. Une propoſition géométrique bien compriſe emporte néceſſairement notre aveu. De même dans ce qui concerne le Goût, c'eſt notre cœur qui nous mene preſque ſans nous: & rien n'eſt ſi aiſé que d'aimer ce qui eſt fait pour être aimé.

Ce penchant ſi fort & ſi marqué, prouve bien que ce n'eſt ni le caprice ni le haſard qui nous guident dans nos connoiſſances & dans nos goûts.

Tout eſt réglé par des loix immuables. Chaque faculté de notre ame a un but légitime, où elle doit ſe porter pour être dans l'ordre.

Le Goût qui s'exerce ſur les Arts n'eſt point un Goût factice. C'eſt une partie de nous-même qui eſt née avec nous, & dont l'office eſt de nous porter à ce qui eſt bon. La connoiſſance le précede: c'eſt le flambeau. Mais que nous ſerviroit-il de connoître, s'il nous etoit indifférent de jouir? La Nature etoit trop ſage pour ſéparer ces deux parties: en nous donnant la faculté de connoître, elle ne pouvoit nous refuſer celle de ſentir le rapport de l'objet connu avec notre utilité, & d'y être attiré par ce ſentiment. C'eſt ce ſentiment qu'on appelle le Goût naturel, parce que c'eſt la Nature qui nous l'a donné. Mais pourquoi nous l'a-t'elle donné? Etoit-ce pour juger des Arts qu'elle n'a point faits? (*a*) Non: c'etoit pour

(*a*) *Ars enim cum à naturâ profecta ſit niſi naturam moveat ac deleſtet, nihil ſanè egiſſe videatur.* Cic. de Or. III. 51.

juger des choſes naturelles par rapport à nos plaiſirs ou à nos beſoins.

L'Induſtrie humaine ayant enſuite inventé les beaux Arts ſur le modele de la Nature, & ces Arts ayant eu pour objet l'agrément & le plaiſir, qui ſont, dans la vie, un ſecond ordre de beſoins; la reſſemblance des Arts avec la Nature, la conformité de leur but, ſembloient exiger que le Goût naturel fût auſſi le juge des Arts: c'eſt ce qui arriva. Il fut reconnu, ſans nulle contradiction: les Arts devinrent pour lui de nouveaux ſujets, ſi j'oſe parler ainſi, qui ſe rangerent paiſiblement ſous ſa juriſdiction, ſans l'obliger de faire pour eux le moindre changement à ſes loix. Le Goût reſta le même conſtamment: & il ne promit aux Arts ſon approbation, que quand ils lui feroient eprouver la même impreſſion que la Nature elle-même: & les chef-d'œuvres des Arts ne l'obtinrent jamais qu'à ce prix.

Il y a plus: comme l'imagination

des hommes ſait créer des êtres, à ſa maniere (ainſi que nous l'avons dit) & que ces êtres peuvent être beaucoup plus parfaits que ceux de la ſimple Nature; il eſt arrivé que le Goût s'eſt etabli avec une ſorte de prédilection dans les Arts, pour y régner avec plus d'empire & plus d'eclat. En les elevant & en les perfectionnant, il s'eſt elevé & perfectionné lui-même: & ſans ceſſer d'être naturel, il s'eſt trouvé beaucoup plus fin, plus délicat, & plus parfait dans les Arts, qu'il ne l'etoit dans la Nature même.

Mais cette perfection n'a rien changé dans ſon eſſence. Il eſt toujours tel qu'il etoit auparavant: indépendant du caprice. Son objet eſt eſſentiellement le bon. Que ce ſoit l'Art qui le lui préſente, ou la Nature, il ne lui importe, pourvu qu'il jouiſſe. C'eſt ſa fonction. S'il prend quelquefois le faux bien pour le vrai, c'eſt l'ignorance qui le détourne ou le préjugé: c'etoit à la raiſon à les ecarter, & à lui préparer les voies.

Si les hommes etoient aſſez attentifs pour reconnoître de bonne heure en eux-mêmes ce Goût naturel, & qu'ils travaillaſſent enſuite à l'etendre, à le développer, à l'aiguiſer par des obſervations, des comparaiſons, des réflexions, &c. ils auroient une regle invariable & infaillible pour juger des Arts. Mais comme la plûpart n'y penſent que quand ils ſont remplis de préjugés; ils ne peuvent démêler la voix de la Nature dans une ſi grande confuſion. Ils prennent le faux Goût pour le vrai: ils lui en donnent le nom: il en exerce impunément toutes les fonctions. Cependant la Nature eſt ſi forte, que ſi, par haſard, quelqu'un d'un goût epuré s'oppoſe à l'erreur, il fait bien ſouvent rentrer le goût naturel dans ſes droits.

On le voit de temps en temps: le peuple même ecoute la réclamation d'un petit nombre, & revient de ſa prévention. Eſt-ce l'autorité des hommes, ou plutôt n'eſt-ce point la voix

de la Nature qui opere ces changemens ? Tous les hommes ſont preſque à l'uniſſon du côté du cœur. Ceux qui les ont peints de ce côté, n'ont fait que ſe peindre eux-mêmes. On leur a applaudi, parce que chacun s'y eſt reconnu. Qu'un homme, qui ait le goût exquis, ſoit attentif à l'impreſſion que fait ſur lui l'ouvrage de l'Art, qu'il ſente diſtinctement, & qu'en conſéquence il prononce : il n'eſt gueres poſſible que les autres hommes ne ſouſcrivent à ſon jugement. Ils eprouvent le même ſentiment que lui, ſi ce n'eſt au même degré, du moins ſera-t'il de la même eſpece : & quels que ſoient le préjugé & le mauvais goût, ils ſe ſoumettent, & rendent ſecrétement hommage à la nature.

CHAPITRE III.

Preuves tirées de l'Hiſtoire même du Goût.

LE goût des Arts a eu ſes commencemens, ſes progrès, ſes révolutions dans l'Univers; & ſon Hiſtoire d'un bout à l'autre, nous montre ce qu'il eſt, & de quoi il dépend.

Il y eut un temps, où les hommes, occupés du ſeul ſoin de ſoutenir ou de défendre leur vie, n'etoient que laboureurs ou ſoldats. Sans loix, ſans paix, ſans mœurs, leurs ſociétés n'etoient que des conjurations. Ce ne fut point dans ces temps de trouble & de ténebres qu'on vit eclore les beaux Arts. On ſent bien par leur caractère, qu'ils ſont les enfans de l'Abondance & de la Paix.

Quand on fut las de s'entretuire; &, qu'ayant appris par une funeſte expérience, qu'il n'y avoit que la

vertu & la juſtice qui puſſent rendre heureux le genre humain, on eut commencé à jouir de la protection des loix ; le premier mouvement du cœur fut pour la joie. On ſe livra aux plaiſirs qui vont à la ſuite de l'innocence. Le Chant & la Danſe furent les premieres expreſſions du ſentiment : & enſuite le loiſir, le beſoin, l'occaſion, le haſard, donnerent l'idée des autres Arts, & en ouvrirent le chemin.

Lorſque les hommes furent un peu dégroſſis par la ſociété, & qu'ils eurent commencé à ſentir qu'ils valoient mieux par l'eſprit que par le corps ; il ſe trouva ſans doute quelque homme merveilleux, qui, inſpiré par un Génie extraordinaire, jetta les yeux ſur la Nature. Il admira cet ordre magnifique joint à une variété infinie, ces rapports ſi juſtes des moyens avec la fin, des parties avec le tout, des cauſes avec les effets. Il ſentit que la Nature etoit ſimple dans ſes voies, mais ſans monotonie ; riche dans ſes

parures, mais ſans affectation; réguliere dans ſes plans, féconde en reſſorts, mais ſans s'embarraſſer elle-même dans ſes apprêts & dans ſes regles. Il le ſentit peut-être ſans en avoir une idée bien claire; mais ce ſentiment ſuffiſoit pour le guider juſqu'à un certain point, & le préparer à d'autres connoiſſances.

Après avoir contemplé la Nature, il ſe conſidéra lui-même. Il reconnut qu'il avoit un goût né pour les rapports qu'il avoit obſervés; qu'il en etoit touché agréablement. Il comprit que l'ordre, la variété, la proportion tracées avec tant d'éclat dans les ouvrages de la Nature, ne devoient point ſeulement nous elever à la connoiſſance d'une Intelligence ſuprême; mais qu'elles pouvoient encore être regardées comme des leçons de conduite, & tournées au profit de la ſociété humaine.

Ce fut alors, à proprement parler, que les Arts ſortirent de la Nature. Juſques-là tous leurs elémens y avoient

eté confondus & diſperſés comme dans une ſorte de cahos. On ne les avoit gueres connus que par ſoupçon, ou même par une ſorte d'inſtinct. On commença alors à en démêler quelques principes. On fit quelques tentatives qui aboutirent à des ebauches. C'etoit beaucoup : il n'etoit pas aiſé de trouver ce dont on n'avoit pas une idée certaine, même en le cherchant. Qui auroit cru que l'ombre d'un corps, environné d'un ſimple trait, pût devenir un tableau d'Apelle, que quelques accens inarticulés puſſent donner naiſſance à la Muſique telle que nous la connoiſſons aujourd'hui ? Le trajet eſt immenſe. Combien nos peres ne firent-ils point de courſes inutiles, ou même oppoſées à leur terme ? Combien d'efforts malheureux, de recherches vaines, d'epreuves ſans ſuccès ? Nous jouiſſons de leurs travaux; & pour toute reconnoiſſance, ils ont nos mépris.

Les Arts en naiſſant etoient comme ſont les hommes. Ils avoient beſoin

d'être formés de nouveau par une ſorte d'éducation. Ils ſortoient de la barbarie : c'etoit une imitation, il eſt vrai, mais une imitation groſſiere, & de la Nature groſſiere elle-même. Tout l'Art conſiſtoit à peindre ce qu'on voyoit, & ce qu'on ſentoit. On ne ſavoit pas choiſir. La confuſion régnoit dans le deſſein, la diſproportion ou l'uniformité dans les parties, l'excès, la bizarrerie, la groſſiereté dans les ornemens. C'etoit des matériaux plutôt qu'un edifice. Cependant on imitoit.

Les Grecs doués d'un génie heureux ſaiſirent enfin avec netteté les traits eſſentiels & capitaux de la belle Nature ; & comprirent clairement qu'il ne ſuffiſoit pas d'imiter les choſes, qu'il falloit encore les choiſir. Juſqu'à eux les ouvrages de l'Art n'avoient gueres eté remarquables, que par l'enormité de la maſſe ou de l'entrepriſe. C'etoient les ouvrages des Titans. Mais les Grecs plus eclairés ſentirent qu'il etoit plus beau de

charmer l'eſprit, que d'etonner ou d'eblouir les yeux. Ils jugerent que l'unité, la variété, la proportion, devoient être le fondement de tous les Arts; & ſur ce fonds ſi beau, ſi juſte, ſi conforme aux loix du Goût & du Sentiment, on vit chez eux la toile prendre le relief & les couleurs de la Nature, l'ivoire & le marbre s'animer ſous le ciſeau. La Muſique, la Poëſie, l'Eloquence, l'Architecture, enfanterent auſſi-tôt des miracles. Et comme l'idée de la perfection, commune à tous les Arts, ſe fixa dans ce beau ſiecle; on eut preſque à la fois dans tous les genres des chef-d'œuvres, qui depuis ſervirent de modeles à toutes les Nations polies. Ce fut le premier triomphe des Arts.

Rome devint diſciple d'Athenes. Elle connut toutes les merveilles de la Grece. Elle les imita: & ſe fit bientôt autant eſtimer par ſes ouvrages de Goût, qu'elle s'étoit fait craindre par ſes armes. Tous les peuples lui

applaudirent : & cette approbation fit voir que les Grecs qui avoient eté imités par les Romains etoient d'excellens modeles, & que leurs regles n'etoient priſes que dans la Nature.

Il arriva des révolutions dans l'Univers. L'Europe fut inondée de Barbares, les Arts & les Sciences furent enveloppés dans le malheur des temps. Il n'en reſta qu'un foible crepuſcule, qui néanmoins jettoit de temps en temps aſſez de feu, pour faire comprendre qu'il ne lui manquoit qu'une occaſion pour ſe rallumer. Elle ſe préſenta. Les Arts exilés de Conſtantinople vinrent ſe réfugier en Italie : on y réveilla les mânes d'Horace, de Virgile, de Ciceron. On alla fouiller juſques dans les tombeaux qui avoient ſervi d'azile à la Sculpture & à la Peinture. Bientôt, on vit reparoître l'Antiquité avec toutes les graces de la jeuneſſe. Elle ſaiſit tous les cœurs : on reconnoiſſoit la Nature. On feuilleta donc les Anciens : on y trouva des regles

etablies, des principes expoſés, des exemples tracés. L'Antique fut pour nous, ce que la Nature avoit eté pour les Anciens. On vit les Artiſtes Italiens & François, qui n'avoient point laiſſé de travailler, quoique dans les ténebres, on les vit réformer leurs ouvrages ſur ces grands modeles. Ils retranchent le ſuperflu, ils rempliſſent les vuides, ils tranſpoſent, ils deſſinent, ils poſent les couleurs, ils peignent avec intelligence. Le Goût ſe rétablit peu à peu: on découvre chaque jour de nouveaux degrés de perfection (car il etoit aiſé d'être nouveau ſans ceſſer d'être naturel). Bientôt l'admiration publique multiplia les talens: l'émulation les anima: les beaux ouvrages s'annoncerent de toutes parts en France & en Italie. Enfin le Goût eſt arrivé au point où ces Nations pouvoient le porter. Sera-ce une fatalité de deſcendre, & de ſe rapprocher du point d'où l'on eſt parti?

Si cela eſt, on prendra une autre route:

route : les Arts ſe ſont formés & perfectionnés en s'approchant de la Nature ; ils vont ſe corrompre & ſe perdre en voulant la ſurpaſſer. Les ouvrages ayant eu pendant un certain temps le même degré d'aſſaiſonnement & de perfection, & le goût des meilleures choſes s'émouſſant par l'habitude, on a recours à un nouvel Art pour le réveiller. On charge la Nature, on l'ajuſte, on la pare au gré d'une fauſſe délicateſſe : on y met de l'entortillé, du myſtere, de la pointe, en un mot de l'affectation, qui eſt l'extrême oppoſé à la groſſiereté, mais extrême, dont il eſt plus difficile de revenir que de la groſſiereté même, parce que les Artiſtes s'admirent eux-mêmes dans leurs défauts. C'eſt ainſi que le Goût & les beaux Arts périſſent en s'eloignant de la Nature.

Ce fut toujours par ceux qu'on appelle beaux eſprits que la décadence commença. Ils furent plus funeſtes aux Arts que les Goths, qui ne firent qu'achever ce qui avoit eté

commencé par les Plines & les Seneques, & tous ceux qui voulurent les imiter. Les François ſont arrivés au plus haut point : auront-ils des préſervatifs aſſez puiſſants pour les empêcher de deſcendre ? L'exemple du bel-eſprit eſt brillant, & contagieux, d'autant plus qu'il eſt peut-être moins difficile à ſuivre.

CHAPITRE IV.

Les loix du Goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle Nature.

DE tout ce qui précede, il ſuit que le Goût eſt comme le Génie, une faculté naturelle, qui ne peut avoir pour objet légitime que la Nature elle-même, ou ce qui lui reſſemble. Tranſportons-le maintenant au milieu des Arts, & voyons quelles ſont les loix qu'il peut leur dicter.

I. LOI GÉNÉRALE DU GOÛT.

Imiter la belle Nature.

Ce que c'eſt que la belle Nature.

Le Goût eſt la voix de l'amour de ſoi-même. Fait uniquement pour jouir, il eſt avide de tout ce qui peut lui procurer quelque ſentiment agréa-

ble. Or comme il n'y a rien qui nous flatte plus que ce qui nous approche de notre perfection, ou qui peut nous la faire eſpérer; il s'enſuit que notre Goût n'eſt jamais plus ſatisfait que quand on nous préſente des objets, dans un degré de perfection, qui ajoute à nos idées, & ſemble nous promettre des impreſſions d'un caractere ou d'un degré nouveau, qui tirent notre cœur de cette eſpece d'engourdiſſement où le laiſſent les objets auxquels il eſt accoutumé.

C'eſt pour cette raiſon que les beaux Arts ont tant de charmes pour nous. Quelle différence entre l'emotion que produit une hiſtoire ordinaire, qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou communs; & cette extaſe que nous cauſe la Poëſie, lorſqu'elle nous enleve dans ces régions enchantées, où nous trouvons réaliſés en quelque ſorte les plus beaux fantômes de l'imagination! L'Hiſtoire nous fait lan-

guir dans une eſpece d'eſclavage : & dans la Poëſie, notre ame jouit avec complaiſance de ſon elévation & de ſa liberté (*a*).

De ce principe il ſuit non-ſeulement que c'eſt la belle Nature que le Goût demande ; mais encore que la belle Nature eſt, ſelon le Goût, celle qui a 1°. le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt. 2°. Celle qui eſt en même-temps la plus parfaite en ſoi. Je ſuis cet ordre, parce que c'eſt le Goût qui nous mene dans cette matiere : *Id generatim pulchrum eſt, quod tum ipſius naturæ, tum noſtræ convenit* (*b*).

Suppoſons que les regles n'exiſ-

(a) *Res geſtæ & eventus qui veræ hiſtoriæ ſubjiciuntur, non ſunt ejus amplitudinis in quâ anima humana ſibi ſatisfaciat ; præſtò eſt Poëſis quæ facta magis heroïca confingat.... Cum hiſtoria vera, obviâ rerum ſatietate & ſimilitudine, animæ humanæ faſtidio ſit, reficit eam Poëſis, inexpectata & varia & viciſſitudinum plena canens.* Bacon. Organi. lib. 4.

(b) *Auctor diſſert.*

tent point: & qu'un Artiſte philoſophe ſoit chargé de les reconnoître & de les etablir pour la premiere fois. Le point d'où il part eſt une idée nette & préciſe de ce dont il veut donner des regles. Suppoſons encore que cette idée ſe trouve dans la définition des Arts, telle que nous l'avons donnée : *Les Arts ſont l'imitation de la belle Nature.* Il ſe demandera enſuite, quelle eſt la fin de cette imitation ? Il ſentira aiſément que

de verâ & falſâ pulchritudine. Delect. epigr.

Nous diſons que les Beaux Arts ont pour objet d'imiter la belle Nature, & non *que l'imitation eſt la ſource du plaiſir des Arts & des Lettres*, deux propoſitions toutes différentes. Or la belle Nature eſt tout ce qui eſt auſſi parfait en ſoi & auſſi intéreſſant pour nous qu'il peut l'être. Tout ce qu'on peut dire de plus n'eſt qu'un développement de ce principe, où toutes les queſtions s'arrêtent en cette matiere. Faut-il tant de recherches pour reconnoître la belle Nature ? Il ſuffit de la voir. Eſt-ce la définition du bon qui en donne le goût ? Et ſans le goût peut-on en avoir l'idée ?

c'eſt de plaire, de remuer, de toucher, en un mot le plaiſir. Il ſait d'où il part : il ſait où il va : il lui eſt aiſé de régler ſa marche.

Avant que de poſer ſes loix, il ſera long-temps obſervateur. D'un côté il conſidérera tout ce qui eſt dans la Nature phyſique & morale : les mouvemens du corps & ceux de l'ame, leurs eſpeces, leurs degrés, leurs variations, ſelon les âges, les conditions, les ſituations. De l'autre côté, il ſera attentif à l'impreſſion des objets ſur lui-même. Il obſervera ce qui lui fait plaiſir ou peine, ce qui lui en fait plus ou moins, & comment, & pourquoi cette impreſſion agréable ou déſagréable eſt arrivée juſqu'à lui.

Il voit dans la Nature, des êtres animés, & d'autres qui ne le ſont pas. Dans les êtres animés, il en voit qui raiſonnent, & d'autres qui ne raiſonnent pas. Dans ceux qui raiſonnent, il voit certaines opérations qui ſuppoſent plus de capacité, plus d'eten-

due, qui annoncent plus d'ordre & de conduite.

Au-dedans de lui-même il s'apperçoit 1°. Que plus les objets s'approchent de lui, plus il en eſt touché : plus ils s'en eloignent, plus ils lui ſont indifférens. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéreſſe plus que celle d'un rocher : la mort d'un animal qui lui paroiſſoit tendre & fidele, plus qu'un arbre déraciné : allant ainſi de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il eſt lui-même.

De cette premiere obſervation notre Légiſlateur conclut, que la premiere qualité que doivent avoir les objets que nous préſentent les Arts, c'eſt, qu'ils ſoient intéreſſans ; c'eſt-à-dire, qu'ils aient un rapport intime avec nous. L'amour propre eſt le reſſort de tous les mouvemens du cœur humain. Ainſi il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous, que l'i-

mage des paſſions & des actions des hommes ; parce qu'elles ſont comme des miroirs, où nous voyons les nôtres, avec des rapports de difference ou de conformité.

L'Obſervateur a remarqué en ſecond lieu, que ce qui donne de l'exercice & du mouvement à ſon eſprit & à ſon cœur, qui etend la ſphere de ſes idées & de ſes ſentimens, avoit pour lui un attrait particulier. Il en a conclu que ce n'etoit point aſſez pour les Arts que l'objet qu'ils auroient choiſi, fût intéreſſant, mais qu'il devoit encore avoir toute la perfection, dont il eſt ſuſceptible : d'autant plus que cette perfection même renferme des qualités entierement conformes à la Nature de notre ame & à ſes beſoins.

Notre ame eſt un compoſé de force & de foibleſſe. Elle veut s'elever, s'agrandir ; mais elle veut le faire aiſément. Il faut l'exercer, mais ne pas l'exercer trop. C'eſt le double avantage qu'elle tire de la perfec-

tion des objets que les Arts lui préſentent.

Elle y trouve d'abord la variété, qui ſuppoſe le nombre & la difference des parties, préſentées à la fois, avec des poſitions, des gradations, des contraſtes piquans. (Il ne s'agit point de prouver aux hommes les charmes de la variété) L'eſprit eſt remué par l'impreſſion des différentes parties qui le frappent toutes enſemble, & chacune en particulier, & qui multiplient ainſi ſes ſentimens & ſes idées.

Ce n'eſt point aſſez de les multiplier, il faut les elever & les etendre. C'eſt pour cela que l'Art eſt obligé de donner à chacune de ces parties différentes, un degré exquis de force & d'elégance, qui les rende ſingulieres, & les faſſe paroître nouvelles. (*a*) Tout ce qui eſt commun,

(*a*) Quoique rien ne plaiſe que ce qui eſt naturel, a dit M. de la Mothe, il ne s'enſuit pas que tout ce qui eſt naturel doive plaire.

eſt ordinairement médiocre. Tout ce qui eſt excellent, eſt rare, ſingulier & ſouvent nouveau. Ainſi, la variété & l'excellence des parties ſont les deux reſſorts qui agitent notre ame, & qui lui cauſent le plaiſir qui accompagne le mouvement & l'action. Quel etat plus délicieux que celui d'un homme qui reſſentiroit à la fois les impreſſions les plus vives de la Peinture, de la Muſique, de la Danſe, de la Poëſie, réunies toutes pour le charmer! Pourquoi faut-il que ce plaiſir ſoit ſi rarement d'accord avec la vertu?

Cette ſituation qui ſeroit délicieuſe, parce qu'elle exerceroit à la fois tous nos ſens & toutes les facultés de notre ame, deviendroit déſagréable, ſi elle les exerçoit trop. Il faut ménager notre foibleſſe. La multitude des parties nous fatigueroit, ſi elles n'etoient point liées entr'elles par la régularité, qui les diſpoſe tellement, qu'elles ſe réduiſent toutes à un centre commun qui les unit. Rien n'eſt

moins libre que l'Art, dès qu'il a fait le premier pas. Un Peintre qui a choiſi la couleur & l'attitude d'une tête, ſi c'eſt un Raphaël ou un Rubens, voit en même-temps les couleurs & les plis de la draperie qu'il doit jetter ſur le reſte du corps. Le premier connoiſſeur qui vit le fameux Torſe (*a*) de Rome reconnut Hercule filant. Dans la Muſique le premier ton fait la loi; & quoiqu'on paroiſſe s'en ecarter quelquefois, ceux qui ont le jugement de l'oreille ſentent aiſément qu'on y tient toujours comme par un fil ſecret. Ce ſont des ecarts pindariques (*b*) qui

(*a*) *Torſe*, terme de ſculpture qui ſe dit d'une figure tronquée qui n'a qu'un corps ſans tête ou ſans bras, ou ſans jambes.

(*b*) Un ecart eſt, lorſqu'on paſſe bruſquement d'un objet à un autre qui en paroît entierement ſéparé. Ces deux objets ſe ſont trouvés liés dans l'eſprit par des idées qu'on pourroit appeller *médiantes:* Mais comme ces idées ont paru peu importantes, & d'ailleurs aſſez faciles à ſuppléer, le Poëte

deviendroient un délire, ſi on perdoit de vue le point d'où l'on eſt parti, & le but où on doit arriver.

L'unité & la variété produiſent la ſymmétrie & la proportion : deux qualités qui ſuppoſent la diſtinction & la différence des parties, & en même-temps un certain rapport de conformité entr'elles. La ſymmétrie partage, pour ainſi dire, l'objet en deux, place au milieu les parties uniques, & à côté celles qui ſont répétées : ce qui forme une ſorte de balance & d'equilibre qui donne de l'ordre, de la liberté, de la grace à l'objet. La proportion va plus loin, elle entre dans le détail des parties qu'elle compare entr'elles & avec le tout, & préſente ſous un même point de vue l'unité, la variété, & le concert agréable de ces deux qualités entr'elles. Telle eſt l'etendue

ne les a point exprimées, & a ſaiſi ſans préparation l'objet qu'elles ont amené : ce qui fait paroître dans le diſcours, une ſorte de vuide qu'on appelle Ecart.

de la loi du Goût par rapport au choix & à l'arrangement des parties des objets.

D'où il faut conclure, que la belle Nature, telle qu'elle doit être préſentée dans les Arts, renferme toutes les qualités du beau & du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'eſprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui etendent & perfectionnent nos idées : c'eſt le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous ſoient chers, qui tiennent à la conſervation ou à la perfection de notre être, qui nous faſſent ſentir agréablement notre propre exiſtence : c'eſt le bon : qui, ſe réuniſſant avec le beau dans un même objet préſenté, lui donne toutes les qualités dont il a beſoin pour exercer & perfectionner à la fois notre cœur & notre eſprit.

Il eſt inutile, ce me ſemble, d'entrer ici dans une plus grande diſcuſ-

ſion, ſur la nature du beau, & du bon, de faire voir que la beauté conſiſte dans les rapports des moyens avec leur fin, qu'un corps qui eſt beau eſt celui dont les membres ont une juſte configuration pour exécuter aiſément tous les mouvemens qui lui ſont propres, & que la grace de ces mouvemens conſiſte dans la facilité jointe à la préciſion. Ces queſtions ne ſont point de mon ſujet. Il me ſuffit d'avoir marqué quel eſt le véritable objet des Arts, d'avoir montré qu'il a eté le même dans tous les temps; & que d'ailleurs tous les hommes polis l'ont toujours reconnu par la voix du ſentiment, qui dans ce genre, va beaucoup plus vîte & plus sûrement que la plus ſubtile Métaphyſique. Homere, Virgile, Térence, Raphaël, Corneille, Le Brun, Racine; malgré la différence des temps, des goûts, des génies, des gouvernemens, des climats, des mœurs, des langues, ſe ſont tous réunis dans le point eſſentiel, qui eſt

de peindre la Nature & de la choiſir. Les uns l'ont fait avec force, les autres avec grace, quelques-uns ont réuni la grace avec la force ; mais tous, ils ont eu le même objet, qui etoit de montrer des choſes parfaites en elles-mêmes, & en même-temps, intéreſſantes pour les hommes à qui ils devoient les montrer. Cette perfection a conſiſté toujours, dans la varieté, l'excellence, la proportion, la ſymmétrie des parties, réunies dans l'ouvrage de l'Art auſſi naturellement qu'elles le ſont dans un Tout naturel. Et l'interêt a conſiſté à faire voir aux hommes des choſes qui euſſent un rapport intime à leur être, ſoit pour l'augmenter, le perfectionner, en aſſurer la conſervation ; ſoit pour le diminuer, l'affoiblir, ou le mettre en danger. Car ces deux eſpeces de rapports ſont egalement intéreſſantes pour les hommes : peut-être même que la ſeconde l'eſt plus que la premiere : on en verra la raiſon dans le chapitre qui ſuit. Si ce fonds

fonds eſſentiel des Arts a eté revêtu de différentes formes, dans les différens temps, chez les différens peuples qui ont des décences d'inſtitutions, des préjugés, des modes, des caprices qui varient; ces différences n'ont eu pour objet que l'acceſſoire, & jamais le fonds des choſes. Elles n'ont pas plus changé la Nature dans les Arts, qu'elles n'ont pu la changer en elle-même.

CHAPITRE V.

II. LOI GÉNÉRALE DU GOÛT.

Que la belle Nature ſoit bien imitée.

CETTE Loi a le même fondement que la premiere. Les Arts imitent la belle Nature pour nous charmer, en nous elevant à une ſphere plus parfaite que celle où nous ſommes : mais ſi cette imitation eſt imparfaite, le plaiſir des Arts eſt néceſſairement mêlé de déplaiſir. On veut nous montrer l'excellent, le parfait ; mais on le manque, & on nous laiſſe des regrets. J'allois jouir d'un beau ſonge, un trait mal rendu m'eveille & me ravit mon bonheur.

L'imitation, pour être auſſi parfaite qu'elle peut l'être, doit avoir deux qualités : l'exactitude & la liberté. L'une regle l'imitation, & l'autre l'anime.

Nous ſuppoſons en vertu de la premiere Loi, que les modeles ſont bien choiſis, bien compoſés, & nettement tracés dans l'eſprit. Quand une fois l'Artiſte eſt arrivé à ce point, l'exactitude du pinceau n'eſt plus qu'une eſpece de méchaniſme. Les objets ne ſe conçoivent même bien, que quand ils ſont revêtus des couleurs avec leſquelles ils doivent paroître au-dehors :

Ce que l'on conçoit bien s'enonce clairement;
Et les mots, pour le dire, arrivent aiſément.

Ainſi tout eſt preſque fini pour l'exactitude, quand le tableau idéal eſt parfaitement formé. Mais il n'en eſt pas de même de la liberté, qui eſt d'autant plus difficile à atteindre, qu'elle paroît oppoſée à l'exactitude. Souvent l'une n'excelle qu'aux dépens de l'autre. Il ſemble que la Nature ſe ſoit réſervé à elle ſeule de les concilier, pour faire par-là reconnoître ſa ſupériorité. Elle paroît toujours naïve, ingénue. Elle marche

ſans etude & ſans réflexion, parce qu'elle eſt libre : au lieu que les Arts liés à un modele, portent preſque toujours les marques de leur ſervitude.

Les acteurs agiſſent rarement ſur la ſcene comme ils agiroient dans la réalité. Un Auguſte de théâtre eſt tantôt embaraſſé de ſa grandeur, tantôt de ſes ſentimens. Et ſi dans la Comédie Criſpin eſt plus vrai ; c'eſt que ſon rôle fabuleux approche davantage de ſa condition réelle. Ainſi le grand principe pour imiter avec liberté dans les Arts, ſeroit de ſe perſuader qu'on eſt à Trezène, qu'Hippolite eſt mort, & qu'on eſt réellement Theramène. Alors l'action aura un autre feu & une autre liberté :

Paulùm intereſſe cenſes ex animo omnia
Ut fert natura facias, an de induſtria? (*a*)

C'eſt pour atteindre à cette liberté que les grands Peintres laiſſent quelquefois jouer leur pinceau ſur la toile:

(*a*) *Térence Andr.*

tantôt, c'eſt une ſymmétrie rompue; tantôt, un déſordre affecté dans quelque petite partie; ici, c'eſt un ornement négligé; là, une tache légere, laiſſée à deſſein : c'eſt la loi de l'imitation qui le veut :

A ces petits défauts marqués dans la peinture,
L'eſprit avec plaiſir reconnoît la Nature.

Avant que de finir ce Chapitre, qui regarde la vérité de l'imitation, examinons d'où vient que les objets qui déplaiſent dans la Nature ſont agréables dans les Arts : peut-être en trouverons-nous ici la raiſon.

Nous venons de dire que les Arts affectoient des négligences pour paroître plus naturels & plus vrais. Mais ce rafinement ne ſuffit pas encore, pour qu'ils nous trompent au point de nous les faire prendre pour la Nature elle-même. Quelque vrai que ſoit le tableau, le cadre ſeul le trahit: *in omni re procul dubio vincit imitationem veritas* (*a*). Cette obſerva-

(*a*) Cic. de Or. III. 57.

tion ſuffit pour réſoudre le problême dont il s'agit.

Pour que les objets plaiſent à notre eſprit, il ſuffit qu'ils ſoient parfaits en eux-mêmes. Il les enviſage ſans intérêt: & pourvu qu'il y trouve de la régularité, de la hardieſſe, de l'elégance, il eſt ſatisfait. Il n'en eſt pas de même du cœur. Il n'eſt touché des objets que ſelon le rapport qu'ils ont avec ſon avantage propre. C'eſt ce qui regle ſon amour ou ſa haine. De-là il s'enſuit, que l'eſprit doit être plus ſatisfait des ouvrages de l'Art qui lui offre le beau, qu'il ne l'eſt ordinairement de ceux de la Nature, qui a toujours quelque choſe d'imparfait: & que le cœur au contraire doit s'intéreſſer moins aux objets artificiels qu'aux objets naturels, parce qu'il a moins d'avantage à en attendre. Il faut développer cette ſeconde conſéquence.

Nous avons dit que la vérité l'emportoit toujours ſur l'imitation. Par conſéquent, quelque ſoigneuſement que ſoit imitée la Nature, l'Art

s'echappe toujours, & avertit le cœur, que ce qu'on lui préſente n'eſt qu'un fantôme, qu'une apparence, & qu'ainſi il ne peut lui apporter rien de réel. C'eſt ce qui revêt d'agrément dans les Arts les objets qui etoient deſagréables dans la Nature. Dans la Nature ils nous faiſoient craindre notre deſtruction, ils nous cauſoient une emotion accompagnée de la vue d'un danger réel : & comme l'emotion nous plaît par elle-même, & que la réalité du danger nous déplaît, il s'agiſſoit de ſéparer ces deux parties de la même impreſſion. C'eſt à quoi l'Art a réuſſi : en nous préſentant l'objet qui nous effraie, & en ſe laiſſant voir en même-temps lui-même, pour nous raſſurer, & nous donner, par ce moyen, le plaiſir de l'emotion, ſans aucun mélange déſagreable. (*a*) Et s'il

(*a*) On verra dans le Tom. III. que c'eſt en cela que conſiſte cette fameuſe purgation des paſſions, qu'Ariſtote, dans ſa Poëtique, attribue à la Tragédie.

arrive par un heureux effort de l'Art, qu'il ſoit pris un moment pour la Nature elle-même, qu'il peigne par exemple un ſerpent, aſſez bien pour nous cauſer les allarmes d'un danger véritable; cette terreur eſt auſſi-tôt ſuivie d'un retour gracieux, où l'ame jouit de ſa délivrance comme d'un bonheur réel. Ainſi l'imitation eſt toujours la ſource de l'agrément. C'eſt elle qui tempere l'emotion, dont l'excès ſeroit déſagreable: c'eſt elle qui dédommage le cœur, quand il en a ſouffert l'excès.

Ces effets de l'imitation ſi avantageux pour les objets déſagréables, ſe tournent entierement contre les objets agréables, par la même raiſon. L'impreſſion eſt affoiblie: l'Art, qui paroît à côté de l'objet agréable, fait connoître qu'il eſt faux. S'il eſt aſſez bien imité, pour paroître vrai, & pour que le cœur en jouiſſe un inſtant comme d'un bien réel; le retour, qui ſuit, rompt le charme & rejette le cœur, plus triſte, dans ſon

premier etat. Ainſi, toutes choſes egales d'ailleurs, le cœur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts, que des déſagréables. Auſſi voit-on que les Artiſtes réuſſiſſent beaucoup plus aiſément dans les uns que dans les autres. Dès qu'une fois les Acteurs ſont arrivés à un bonheur conſtant, on les abandonne. Et ſi on eſt touché de leur joie dans quelques ſcenes qui paſſent vîte, c'eſt parce qu'ils ſortent de quelque danger, ou qu'ils ſont prêts d'y entrer. Il eſt vrai cependant qu'il y a dans les Arts des images gracieuſes qui nous charment; mais elles nous feroient incomparablement plus de plaiſir, ſi elles etoient réaliſées: & au contraire, la peinture qui nous remplit d'une terreur agréable, nous feroit horreur dans la réalité.

Je ſais bien qu'une partie de l'avantage des objets triſtes dans les Arts, vient de la diſpoſition naturelle des hommes, qui, etant nés,

foibles & malheureux, ſont très-ſuſceptibles de crainte & de triſteſſe; mais je n'ai point entrepris de montrer ici toutes les raiſons que peuvent avoir les Artiſtes, pour choiſir ces ſortes d'objets : il me ſuffiſoit de faire voir, que c'eſt l'imitation qui met les Arts en etat de tirer avantage de cette diſpoſition, qui eſt déſavantageuſe dans la Nature.

CHAPITRE VI.

Qu'il y a des regles particulieres pour chaque Ouvrage, & que le Goût ne les trouve que dans la Nature.

LE Goût eſt une connoiſſance des regles par le ſentiment. Cette maniere de les connoître eſt beaucoup plus fine & plus sûre que celle de l'eſprit: & même ſans elle, toutes les lumieres de l'eſprit ſont preſque inutiles à quiconque veut compoſer. Vous ſavez votre art en géometre. Vous pouvez dire quelles en ſont les loix. Vous pouvez même tracer un plan en général: mais voici un terrein avec quelques irrégularités, donnez-nous le plan qui lui convient le plus, eu egard aux temps, aux perſonnes, &c; votre ſpéculation eſt déconcertée.

Je ſais que l'exorde d'un diſcours doit être clair, modeſte & intéreſ-

ſant. Mais quand je viendrai à l'application de la regle ; qui me dira ſi mes penſées, mes expreſſions, mes tours rempliſſent cette regle ? Qui me dira, où je dois commencer une image, où je dois la finir, la placer ? L'exemple des grands maîtres ? Le ſujet eſt neuf, ou s'il ne l'eſt pas, les circonſtances le ſont.

Il y a plus : vous avez fait un ouvrage excellent ; les connoiſſeurs l'ont approuvé : l'eſprit & le cœur ont eté egalement contents. Eſt-ce aſſez ? Sera-ce un modele pour un autre ouvrage ? Non : la matiere eſt changée. Là, Oedipe mouroit de douleur : ici, Oreſte vengé revit par la joie. Vous retiendrez ſeulement les points fondamentaux, qui ſont, l'ordre & la ſymmétrie. Mais il vous faut une autre diſpoſition, un autre ton, d'autres regles particulieres, qui ſoient tirées du fonds même du ſujet. Le Génie peut les trouver, les préſenter à l'Artiſte : mais qui les choiſira, qui les ſaiſira ? Le Goût, & le Goût

ſeul. C'eſt lui qui guidera le Génie dans l'invention des parties, qui les diſpoſera, qui les unira, qui les polira: c'eſt lui, en un mot, qui ſera l'ordonnateur, & preſque l'ouvrier.

Ces regles particulieres vous effraient: où les trouver? Vous êtes Poëte, Peintre, Muſicien; vous avez un talent ſurnaturel: *Ingenium ac mens divinior:* vous ſavez interroger le grand maître, les idées que vous devez exécuter ſont quelque part; & ſi vous voulez les trouver:

Reſpicere exemplar morum vitæque jubebo.

C'eſt ce livre dans lequel il faut ſavoir lire: c'eſt la Nature. Et ſi vous ne pouvez pas y lire par vous-même, je pourrois vous dire: *Retirez-vous, le lieu eſt ſacré.* Mais ſi l'amour de la gloire vous emporte; liſez au moins les Ouvrages de ceux qui ont eu des yeux. Le ſentiment ſeul vous fera découvrir ce qui avoit echappé aux recherches de votre eſprit. Liſez les

Anciens : imitez-les, ſi vous ne pouvez imiter la Nature.

Quoi ! toujours imiter, dites-vous, toujours être eſclave ? Créez donc : faites comme Homere, Milton, Corneille : montez ſur le Trépied ſacré pour y prononcer des Oracles. Le Dieu eſt ſourd, il n'ecoute point vos vœux ? Réduiſez-vous donc à être, comme nous, admirateur de ceux que vous ne pouvez atteindre ; & ſouvenez-vous, qu'un petit nombre ſuffit pour créer des modeles au reſte du genre humain.

On connoît la nature du Goût & ſes loix : elles ſont, comme on vient de le voir, entierement d'accord avec la nature & les fonctions du Génie. Il ne s'agit plus que d'en faire l'application détaillée aux différentes eſpeces d'Arts. Mais qu'on me permette de m'arrêter ici auparavant, pour tirer des conſéquences de ce que nous venons de dire ſur le Goût : elles ne peuvent être etrangeres à notre ſujet.

CHAPITRE VII.

I. CONSÉQUENCE.

Qu'il n'y a qu'un bon Goût en général: & qu'il peut y en avoir pluſieurs en particulier.

LA premiere partie de cette conſéquence eſt prouvée par tout ce qui précede. La nature eſt le ſeul objet du Goût : donc il n'y a qu'un ſeul bon Goût, qui eſt celui de la nature. Les Arts mêmes ne peuvent être parfaits qu'en repréſentant la nature : donc le Goût qui regne dans les Arts mêmes, doit être encore celui de la nature. Ainſi il ne peut y avoir en général qu'un ſeul bon Gout, qui eſt celui qui approuve la belle nature : & tous ceux qui ne l'approuvent point, ont néceſſairement le Goût mauvais.

Cependant on voit des Goûts différens dans les hommes & dans les

Nations qui ont la réputation d'être eclairées & polies. Serons-nous aſſez hardis, pour préférer celui que nous avons à celui des autres, & pour les condamner ? Ce ſeroit une témérité, & même une injuſtice; parce que les Goûts en particulier peuvent être différens, ou même oppoſés, ſans ceſſer d'être bons en ſoi. La raiſon en eſt, d'un côté, dans la richeſſe de la Nature; & de l'autre, dans les bornes du cœur & de l'eſprit humain.

La Nature eſt infiniment riche en objets, & chacun de ces objets peut être conſidéré d'un nombre infini de manieres.

Imaginons un modele placé dans une ſalle de deſſein. L'artiſte peut le copier ſous autant de faces, qu'il y a de points de vue d'où il peut l'enviſager. Qu'on change l'attitude & la poſition de ce modele : voilà un nouvel ordre de traits & de combinaiſons qui s'offre au deſſinateur. Et comme cette poſition du même modele peut ſe varier à l'infini, & que ces

ces variations peuvent encore ſe multiplier par les points de vue qui ſont auſſi infinis ; il s'enſuit que le même objet peut être repréſenté ſous un nombre infini de faces toutes différentes, & cependant toutes régulieres & entierement conformes à la Nature & au bon Goût.

Ciceron a traité la conjuration de Catilina en orateur, & en orateur-Conſul, avec toute la majeſté & toute la force de l'eloquence jointe à l'autorité. Il prouve, il peint, il exagere : ſes paroles ſont des traits de feu. Salluſte eſt dans un autre point de vue. C'eſt un hiſtorien qui conſidere l'evénement ſans paſſion : ſon récit eſt une expoſition ſimple, qui n'inſpire d'autre intérêt que celui des faits.

La Muſique Françoiſe & l'Italienne ont chacune leur caractere. L'une n'eſt pas la bonne Muſique : l'autre, la mauvaiſe. Ce ſont deux ſœurs, ou plutôt deux faces du même objet.

Allons plus loin encore : la Na-

ture a une infinité de deſſeins que nous connoiſſons ; mais elle en a auſſi une infinité que nous ne connoiſſons pas. Nous ne riſquons rien de lui attribuer tout ce que nous concevons comme poſſible ſelon les loix ordinaires : *Id eſt maximè naturale*, dit Quintilien, *quod fieri natura optimè patitur.* On peut former par l'eſprit des êtres qui n'exiſtent pas, & qui cependant ſoient naturels. On peut rapprocher ce qui eſt ſéparé, & ſéparer ce qui eſt uni dans la Nature. Elle ſe prête, à condition qu'on ſaura reſpecter ſes loix fondamentales ; & qu'on n'ira pas accoupler les ſerpens avec les oiſeaux, ni les brébis avec les tigres. Les monſtres ſont effrayans dans la Nature, dans les Arts ils ſont ridicules. Il ſuffit donc de peindre ce qui eſt vraiſemblable ; on ne peut mener un poëte plus loin.

Que Théocrite ait peint la naïveté riante des bergers : que Virgile y ait ajouté ſeulement quelques degrés d'élégance & de politeſſe ; ce n'etoit

point une loi pour M. de Fontenelle. Il lui a eté permis d'aller plus loin, & de ſe divertir par une jolie maſcarade, en peignant la Cour en bergerie. Il a ſu joindre la délicateſſe & l'eſprit avec quelques guirlandes champêtres, il a rempli ſon objet. Il n'y a à reprendre dans ſon Ouvrage que le titre, qui auroit dû être différent de ceux de Théocrite & de Virgile. Son idée eſt fort belle : ſon plan eſt ingénieux : rien n'eſt ſi délicat que l'exécution : mais il lui a donné un nom qui nous trompe. Voilà la richeſſe de la Nature, ce me ſemble, aſſez etablie.

Le même homme pouvoit-il faire uſage à la fois de tous ces tréſors ? La multitude des biens n'auroit fait que le diſtraire & l'empêcher de jouir. C'eſt pourquoi la Nature ayant fait des proviſions pour tout le genre humain, devoit par prévoyance, diſtribuer à chacun des hommes en particulier, une portion de goût, qui le déterminât principalement à certains

objets. C'eſt ce qu'elle a fait, en formant leurs organes, de maniere qu'ils ſe portaſſent vers une partie, plutôt que ſur le tout. Les ames bien conformées ont un Goût général pour tout ce qui eſt naturel, & en même-temps, un amour de préférence, qui les attache à certains objets en particulier : & c'eſt cet amour qui fixe les talens, & qui les conſerve en les fixant.

Qu'il ſoit donc permis à chacun d'avoir ſon Goût : pourvu qu'il ſoit pour quelque partie de la Nature. Que les uns aiment le riant, d'autres le ſérieux ; ceux-ci le naïf, ceux-là le grand, le majeſtueux, &c. Ces objets ſont dans la Nature, & s'y relevent par le contraſte. Il y a des hommes aſſez heureux pour les embraſſer preſque tous. Les objets mêmes leur donnent le ton du ſentiment. Ils aiment le ſérieux dans un ſujet grave ; l'enjoué, dans un ſujet badin. Ils ont autant de facilité à pleurer à la Tragédie, qu'ils en ont

à rire à la Comédie : mais on ne doit point pour cela me faire, à moi, un crime, d'être reſſerré dans des bornes plus etroites. Il ſeroit plus juſte de me plaindre.

On voit que les goûts ne peuvent être différens, ſans ceſſer d'être bons, que quand leurs objets ſont différens. Car s'ils ont le même objet & que l'un l'approuve & l'autre le condamne; il y en aura un des deux qui ſera mauvais : & ſi l'un l'approuve ou le condamne juſqu'à un certain degré, & que l'autre aille au-delà ou reſte en deçà de ce degré, il y en aura un des deux qui ſera moins fin, moins etendu, moins délicat, & qui ſera, par conſéquent, mauvais, au moins par comparaiſon avec l'autre qui eſt dans le point exquis.

CHAPITRE VIII.

II. CONSÉQUENCE.

Les Arts étant imitateurs de la Nature, c'eſt par la comparaiſon qu'on doit juger des Arts.

Deux manieres de comparer.

SI les beaux Arts ne préſentoient qu'un ſpectacle indifférent, qu'une imitation froide de quelque objet qui nous fût entierement etranger, on en jugeroit comme d'un portrait, en le comparant ſeulement avec ſon modele (*a*). Mais comme ils ſont faits

(*a*) On ne veut point dire ici que tout le mérite d'un portrait conſiſte dans ſa reſſemblance avec ſon modele ; à moins que le mot de *reſſemblance* ne comprenne non - ſeulement les principaux traits, qui font dire qu'un portrait reſſemble ; mais encore tout ce que l'art du Peintre emploie, ou peut employer, pour faire que ſon ouvrage ſoit pris pour la nature elle-même.

pour nous plaire, ils ont beſoin du ſuffrage du cœur auſſi-bien que de celui de la raiſon.

Il y a le beau, le parfait idéal de la Poëſie, de la Peinture, de tous les autres Arts. On peut concevoir par l'eſprit la Nature parfaite & ſans défaut, de même que Platon a conçu ſa République, Xenophon ſa Monarchie, Ciceron ſon Orateur. Comme cette idée ſeroit le point fixe de la perfection; les rangs des Ouvrages ſeroient marqués par le degré de proximité ou d'eloignement qu'ils auroient avec ce point. Mais s'il etoit néceſſaire d'avoir cette idée; comme il faudroit l'avoir, non-ſeulement pour tous les genres, mais encore pour tous les ſujets dans chaque genre; combien compteroit-on d'Ariſtarques?

Nous pouvons bien ſuivre un Auteur, ou même courir devant lui dans ſa matiere, juſqu'à un certain point. Le ſujet bien connu, nous fait entrevoir du premier coup d'œil certains

traits qui ſont ſi naturels & ſi frappans, qu'on ne peut les omettre dans la compoſition : l'Auteur les a mis en œuvre, & nous lui en ſavons gré. Il en a employé d'autres, que nous n'avions pas apperçus : mais nous les avons reconnus pour être de la Nature : & en conſéquence, nous lui avons accordé un nouveau degré d'eſtime. Il fait plus, il nous montre des traits que nous n'avions pas crus poſſibles, & il nous force de les approuver encore, par la raiſon qu'ils ſont naturels, & pris dans le ſujet : c'eſt Corneille qui a peint de tête : il avoit des mémoires ſecrets ſur la ſublime Nature : nous avouons tout : nous admirons. Il nous a elevé avec lui, & emporté dans la ſphere qu'il habite : nous y ſommes. Qui de nous ſera aſſez hardi pour aſſurer qu'il eſt encore des degrés au-delà ? que le Poëte s'eſt arrêté en chemin : qu'il n'a pas eu les aîles aſſez fortes pour arriver au but. Il faudroit avoir meſuré l'eſpace au moins des yeux.

Cet Ouvrage a des défauts : c'eſt un jugement qui eſt à la portée de la plûpart. Mais, *cet Ouvrage n'a pas toutes les beautés dont il eſt ſuſceptible :* c'en eſt un autre, qui n'eſt réſervé qu'aux eſprits du premier ordre. On ſent, après ce qu'on vient de dire, la raiſon de l'un & de l'autre. Pour porter le premier jugement, il ſuffit de comparer ce qui a été fait, avec les idées ordinaires, qui ſont toujours avec nous, quand nous voulons juger des Arts, & qui nous offrent des plans, au moins ebauchés, où nous pouvons reconnoître les principales fautes de l'exécution. Au lieu que pour le ſecond, il faut avoir compris toute l'etendue poſſible de l'Art, dans le ſujet choiſi par l'Auteur. Ce qui eſt à peine accordé aux plus grands Génies.

Il y a une autre eſpece de comparaiſon qui n'eſt point de l'Art avec la belle Nature. C'eſt celle des différentes impreſſions que produiſent en nous les différens Ouvrages du même

Art, dans la même eſpece. C'eſt une comparaiſon qui ſe fait par le Goût ſeul : au lieu que l'autre ſe fait par l'eſprit. Et comme la déciſion du Goût, auſſi-bien que celle de l'eſprit, doit être fondée ſur le choix & la qualité des objets qu'on imite, & ſur la maniere dont ils ſont imités ; (*a*) on a dans cette déciſion du Goût, celle de l'eſprit même.

Je lis les Satires de Deſpréaux. La premiere me fait plaiſir. Ce ſentiment prouve qu'elle eſt bonne ; mais il ne prouve point qu'elle ſoit excellente. Je continue : mon plaiſir s'augmente à meſure que j'avance : le génie de l'Auteur s'eleve de plus en plus, juſqu'à la neuvieme : mon Goût s'eleve avec lui. L'Auteur n'a pu s'elever plus haut : mon Goût eſt reſté au même point que ſon Génie. Ainſi le degré de ſentiment que cette Satire m'a fait eprouver, eſt ma regle, pour juger de toutes les autres Satires.

(*a*) Voyez les chap. 4. & 5.

Vous avez l'idée d'une Tragédie parfaite. Il n'y a point de doute que ce ne ſoit celle qui touche le plus vivement, & le plus long-temps le Spectateur. Liſez le moins parfait de tous les Œdipes que nous avons. Vous l'avez lû, & il vous a touché. Prenez-en un autre, & allez ainſi par ordre, juſqu'à ce que vous ſoyez arrivé à celui de Sophocle, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de la Muſe tragique, & le modele des regles mêmes.

Vous avez remarqué dans l'un, des hors d'œuvres, qui vous détournent: dans l'autre, des déclamations qui vous refroidiſſent: dans celui-ci, un ſtyle bouffi & une fauſſe majeſté: dans celui-là, des beautés forcées pour tenir place de celles qu'on a rejettées, crainte d'être copiſte. D'un autre côté, vous avez vu dans Sophocle une action qui marche preſque ſeule & ſans art. Vous avez ſenti l'emotion qui croît à chaque ſcene: le ſtyle qui eſt noble & ſage vous eleve,

ſans vous diſtraire. Vous êtes attaché au ſort du malheureux Œdipe : vous le pleurez, & vous aimez votre douleur. Souvenez-vous de l'eſpece & du degré de ſentiment que vous avez eprouvé : ce ſera dorénavant votre regle. Si un autre Auteur etoit aſſez heureux pour y ajouter encore, votre Goût en deviendroit plus exquis & plus elevé : mais en attendant, ce ſera ſur ce degré, que vous jugerez les autres Tragédies ; & elles ſeront bonnes ou mauvaiſes, plus ou moins, ſelon le degré de proximité ou d'eloignement qu'elles auront avec ces degrés & cette ſuite de ſentimens que vous avez eprouvés.

Faiſons encore un pas : tâchons d'approcher de ce beau idéal qui eſt la loi ſuprême. Liſons les plus excellens ouvrages dans le même genre. Nous ſommes touchés de l'enthouſiaſme & des emportemens d'Homere, de la ſageſſe & de la préciſion de Virgile. Corneille nous a enlevés par ſa nobleſſe, & Racine nous a

charmés par ſa douceur. Faiſons un heureux mélange des qualités uniques de ces grands hommes : nous formerons un modele idéal ſupérieur à tout ce qui eſt ; & ce modele ſera la regle ſouveraine & infaillible de toutes nos déciſions. C'eſt ainſi que les Stoïciens avoient la meſure de la ſageſſe humaine dans le Sage qu'ils imaginoient : & que Juvenal trouvoit les plus grands Poëtes, au-deſſous de l'idée qu'il avoit conçue de la Poëſie, par un ſentiment que ſes termes ne pouvoient exprimer :

Qualem nequeo monſtrare, & ſentio tantùm.

CHAPITRE IX.

III. CONSÉQUENCE.

Le Goût de la Nature etant le même que celui des Arts, il n'y a qu'un ſeul Goût qui s'etend à tout, & même ſur les mœurs.

L'ESPRIT ſaiſit ſur le champ la juſteſſe de cette conſéquence. En effet, qu'on jette les yeux ſur l'hiſtoire des Nations, on verra toujours l'humanité & les vertus civiles, dont elle eſt la mere, à la ſuite des beaux Arts. C'eſt par-là qu'Athenes fut l'ecole de la délicateſſe; que Rome, malgré ſa férocité originaire, s'adoucit; que tous les peuples, à proportion du commerce qu'ils eurent avec les Muſes, devinrent plus ſenſibles & plus bienfaiſans.

Il n'eſt pas poſſible que les yeux les plus groſſiers, voyant chaque jour

les chefs-d'œuvre de la Sculpture & de la Peinture, ayant devant eux des edifices ſuperbes & réguliers; que les Génies les moins diſpoſés à la vertu & aux graces, à force de lire des ouvrages penſés noblement, & délicatement exprimés, ne prennent une certaine habitude de l'ordre, de la nobleſſe, de la délicateſſe. Si l'Hiſtoire fait eclôre des vertus; pourquoi la prudence d'Ulyſſe, la valeur d'Achille n'allumeroient-elles pas le même feu? pourquoi les graces d'Anacréon, de Bion, de Moſchus n'adouciroient-elles pas nos mœurs? Pourquoi tant de ſpectacles, où le noble ſe trouve réuni avec le gracieux, ne nous donneroient-ils pas le Goût du beau, du décent, du délicat? (*a*)

(*a*) Un homme, dit, Plutarque, qui aura appris dès ſon enfance la vraie Muſique, telle qu'on doit l'enſeigner à la jeuneſſe, ne peut manquer d'avoir un goût ami du bon, & par conſéquent ennemi du mauvais, même dans les choſes qui n'appartiennent point à la Muſique; il ne ſe deshonorera jamais par une baſ-

Nos peres, & nos peres ſavans, battoient des mains aux repréſentations comiques de nos ſaints Myſteres, un payſan aujourd'hui en ſentiroit l'indécence.

Tel eſt le progrès du Goût : le Public ſe laiſſe prendre peu à peu par les exemples. A force de voir, même ſans remarquer, on ſe forme inſenſiblement ſur ce qu'on a vu. Les grands Artiſtes expoſent dans leurs ouvrages les traits de la belle Nature : ceux qui ont eu quelque education, les approuvent d'abord ; le peuple même en eſt frappé. On s'applique le modele ſans y penſer. On retranche peu à peu ce qui eſt de

ſeſſe. Il ſera auſſi utile à ſa patrie, que réglé dans ſa conduite privée : & il n'y aura pas une de ſes actions, ni de ſes paroles qui ne ſoit meſurée, & qui n'ait dans toutes les circonſtances des temps & des lieux, le caractere de la décence, de la modération, de l'ordre. Μητὲ ἐργῳ μητὲ λογῳ χρώμενος ἀναρμωστῳ σοζῶν ἀιὲὶ καὶ παντάχου τὸ ωρέπον, καὶ σῶφρον, καὶ κόσμιον, de Muſica.

trop :

trop : on ajoute ce qui manque. Les façons, les diſcours, les démarches extérieures ſe ſentent d'abord de la réforme : elle paſſe juſqu'à l'eſprit. On veut que les penſées, quand elles ſortiront au-dehors, paroiſſent juſtes, naturelles, & propres à nous mériter l'eſtime des autres hommes. Bientôt le cœur s'y ſoumet auſſi, on veut paroître bon, ſimple, droit : en un mot, on veut que tout le citoyen s'annonce par une expreſſion vive & gracieuſe, egalement eloignée de la groſſiereté & de l'affectation : deux vices auſſi contraires au goût dans la ſociété, qu'ils le ſont dans les Arts. Car le Goût a par-tout les mêmes regles. Il veut qu'on ôte tout ce qui peut faire une impreſſion fâcheuſe, & qu'on offre tout ce qui peut en produire une agréable. Voilà le principe général. C'eſt à chacun à l'etudier ſelon ſa portée, & à en tirer des concluſions pratiques : plus on les portera loin, plus le goût aura de fineſſe & d'etendue.

Si on pratiquoit la Religion chrétienne comme on la croit; elle feroit, en un moment; ce que les Arts ne peuvent faire qu'imparfaitement, & avec des années & quelquefois des ſiecles. Un parfait Chrétien eſt un citoyen parfait. Il a le dehors de la vertu, parce qu'il en a le fonds. Il ne veut nuire à qui que ce ſoit, & veut obliger tout le monde; & en prend efficacement tous les moyens poſſibles.

Mais comme le plus grand nombre n'eſt chrétien que par l'eſprit; il eſt très-avantageux pour la vie civile, qu'on inſpire aux hommes des ſentimens qui tiennent quelque lieu de la charité evangélique. Or ces ſentimens ne ſe communiquent que par les Arts, qui, etant imitateurs de la Nature, nous rapprochent d'elle, & nous préſentent pour modeles, ſa ſimplicité, ſa droiture, ſa bienfaiſance qui s'etend egalement à tous les hommes.

CHAPITRE X.

IV. ÉT DERNIERE CONSÉQUENCE.

Combien il eſt important de former le Goût de bonne heure, & comment on devroit le former.

IL ne peut y avoir de bonheur pour l'homme, qu'autant que ſes goûts ſont conformes à ſa raiſon. Un cœur qui ſe révolte contre les lumieres de l'eſprit, un eſprit qui condamne les mouvemens du cœur, ne peuvent produire qu'une ſorte de guerre inteſtine, qui empoiſonne tous les inſtans de la vie. Pour aſſurer le concert de ces deux parties de notre ame, il faudroit être auſſi attentif à former le Goût, (*a*) qu'on l'eſt à former la

(*a*) Nous prenons ici le Goût dans le même ſens que dans le chapitre précédent, c'eſt-à-dire, dans ſa plus grande etendue ; comme un ſentiment qui nous porte à ce qui nous paroît bon, ou nous détourne de

raiſon. Et même, comme celle-ci perd rarement ſes droits, & qu'elle s'explique preſque toujours aſſez, lors même qu'on ne l'ecoute point, il ſemble que le Goût devroit mériter la premiere & la plus grande attention; d'autant plus, qu'il eſt le premier expoſé à la corruption, le plus aiſé à corrompre, le plus difficile à guérir, & qu'enfin il a le plus d'influence ſur notre conduite.

Le bon Goût eſt un amour habituel de l'ordre. Il s'etend, comme nous venons de le dire, ſur les mœurs auſſi-bien que ſur les ouvrages d'eſprit. La ſymmétrie des parties entr'elles & avec le tout, eſt auſſi néceſſaire dans la conduite d'une action morale que dans un tableau. Cet amour eſt une vertu de l'ame qui ſe porte à tout les objets, qui ont rapport à nous, & qui prend le nom

ce qui nous paroît mauvais. En ce ſens, il peut s'appeller, Goût dans ſes commencemens, Paſſion dans ſes progrès, & Fureur, ou Folie, dans ſes excès.

de Goût dans les choſes d'agrément, & retient celui de Vertu lorſqu'il s'agit des mœurs. Quand cette partie eſt négligée dans l'âge le plus tendre, on ſent aſſez quelles en doivent être les ſuites.

Si on jugeoit des goûts & des paſſions des hommes, moins par leur objet & par les forces qu'elles font mouvoir pour y arriver, que par le trouble qu'elles portent dans l'ame; on verroit que les âges n'y mettent pas plus de différence que les conditions. La colere d'un homme privé n'eſt pas, de ſoi, moins violente que celle d'un roi, quoique les effets extérieurs en ſoient moins terribles. Un pere rit des dépits, de l'ambition, de l'avidité d'un enfant qui ſort du berceau: ce n'eſt qu'une etincelle, il eſt vrai, mais une etincelle, à qui il ne manque que la matiere, pour être un incendie. L'impreſſion ſe fait ſur les organes: le pli ſe prend: & quand on veut le réformer dans la ſuite, on y trouve une réſiſtance qu'on

rejette ſur la nature, & qu'on devroit imputer à l'habitude.

Que dans les premiers jours de la vie, l'ame comme etonnée de ſa priſon, demeure quelque-temps dans une eſpece de ſtupidité & d'engourdiſſement; ce n'eſt pas une preuve qu'elle ne s'eveille que quand elle commence à raiſonner. Elle s'agite bientôt par les deſirs qui naiſſent du beſoin: les organes l'avertiſſent de donner ſes ordres; & le commerce du corps avec l'ame s'etablit par les impreſſions réciproques de l'un ſur l'autre. L'ame reconnoît dès-lors en ſilence toutes ſes facultés: elle les prépare & les met en jeu. Elle amaſſe par le miniſtere des yeux, des oreilles, du tact, & des autres ſens, les connoiſſances & les idées qui ſont comme les proviſions de la vie. Et comme dans ces acquiſitions, c'eſt le ſentiment qui regne & qui agit ſeul; il doit avoir fait déjà des progrès infinis, avant que la raiſon ait fait ſeulement le premier pas.

Peuvent-ils être indifférens ces progrès, qui ſont ſi ſouvent contraires aux intérêts de la Raiſon, qui troublent ſans ceſſe ſon empire, & ont aſſez de force, ou pour la rendre eſclave, ou pour la dépouiller d'une partie de ſes droits? Et s'ils ne ſont rien moins qu'indifférens; ſeroit-il poſſible, qu'il n'y eût pas de moyen pour les régler, ou pour les prévenir? On le croiroit preſque, à en juger par le peu de ſoin qu'on donne ordinairement aux quatre ou cinq premieres années de l'enfance. Toute l'attention ſe termine aux beſoins du corps. On ne ſonge point que c'eſt dans ce temps que les organes achevent de prendre cette conſiſtence, qui prépare les caracteres & même les talens: & qu'une partie de la conformation de ces organes dépend des ebranlemens & des impreſſions qui viennent de l'ame.

Tant que l'ame ne s'exerce que par le ſentiment, c'eſt le Goût ſeul qui la mene; elle ne délibere point;

parce que l'impreſſion préſente la détermine. C'eſt de l'objet ſeul qu'elle prend la loi. Il faudroit donc lui préſenter dans ces temps une ſuite d'objets capables de ne produire que des ſentimens agréables & doux; (*a*) & lui dérober la connoiſſance de tous ceux dont on ne pourroit la détourner, qu'en la jetant dans la triſteſſe ou l'impatience: & par-là, on formeroit peu à peu dans l'homme, dès ſa plus tendre enfance, l'habitude de la gaieté, qui fait ſon propre bonheur, & celle de la douceur, qui doit faire celui des autres.

Quand l'homme commence à ſortir de cet etat de ſervitude où il eſt retenu par les objets extérieurs, & qu'il entre en poſſeſſion de lui-même par la raiſon & par la liberté; on

(*a*) La joie accompagne toujours un cœur bienfaiſant, c'eſt par elle que l'ame s'epanouit en quelque ſorte, & répand ſur ce qui l'environne, le bonheur dont elle jouit. Au lieu que la triſteſſe, qui ronge le cœur, le porte à ſe venger ſur les autres, de la douleur qu'il reſſent.

ne ſonge d'ordinaire qu'à lui cultiver l'eſprit. On oublie encore entierement le Goût : ou ſi l'on y penſe, c'eſt pour le détruire en voulant le forcer. On ne ſait point que c'eſt la partie de notre ame qui eſt la plus délicate, celle qui doit être maniée avec le plus d'art. Il faut feindre de le ſuivre lors même qu'on veut le redreſſer : & tout eſt perdu, s'il ſent la main qui le réduit :

. . . . . *Tunc fallere ſolers*
Appoſita intortos extendit regula mores.

C'etoit le grand & très-rare talent de celui que Perſe avoit eu pour maître.

Auſſitôt qu'un enfant ouvre les yeux de l'eſprit, & qu'il voit l'Univers ; le ciel, les aſtres, les plantes, les animaux, tout ce qui l'environne le frappe, il fait mille queſtions : il veut ſavoir tout. C'eſt la nature qui le pouſſe, qui le guide : & elle le guide bien. Il eſt juſte que le nouveau citoyen qui arrive dans le monde,

connoiſſe d'abord ſa demeure, & ce qu'on y a préparé pour lui. Il faudroit ſuivre ce rayon de lumiere, ſatisfaire cette curioſité, la piquer de plus en plus par le ſuccès. Mais on l'arrête, on l'etouffe en naiſſant, pour lui ſubſtituer une triſte contrainte qui jette l'eſprit dans des travaux que le dégoût rend infructueux, & qui eteignent quelquefois pour toujours, cette curioſité que la Nature avoit deſtinée à être l'eguillon de l'eſprit & le germe des ſciences. . . . . .

On met à l'entrée des etudes préciſément ce qui peut en détourner les enfans, ou les en dégoûter : des regles abſtraites, des maximes ſeches, des principes généraux, de la métaphyſique. Sont-ce là les jouets de l'enfance ? Les Arts ont deux parties : la ſpéculation & la pratique, l'une peut aller avant l'autre, pourvu qu'on ne les ſépare point pour toujours. Que ne leur donne-t'on d'abord celle qui eſt le plus à leur portée, qui eſt la plus conforme à leur

caractere & à leur âge : celle qui a le plus d'objets ſenſibles, qui donne le plus de jeu & de mouvement à l'eſprit, en un mot celle qui promet le moins de peine & le plus de ſuccès ? (*a*)

(*a*) « M. l'Abbé B. » dit, M. Schlegel, » nous donne un conſeil rare pour former de bonne heure le goût. Comment a-t-il pu ne pas en ſentir le faux, qui eſt ſenſible, ſoit qu'on conſidere les diſpoſitions de la Nature, la conſtitution de la ſociété civile, les mœurs, &c. » On pourroit ſe contenter d'une plaiſanterie pour lui répondre : mais comme il a donné à ſes idées un air de probabilité, je traiterai cette matiere dans ma ſeconde diſſertation ».

Or, voici le précis de cette diſſertation. « Le goût etant un ſentiment, M. S. penſe qu'on ne ſauroit s'y prendre trop tôt pour le former. Il trouve la méthode que propoſe l'Auteur, non-ſeulement dangereuſe pour les mœurs, mais auſſi pour les Lettres. Selon lui elle formera bien des Anacréons, des Catulles, des Chaulieux, &c. mais jamais des poëtes qui oſent s'elever au tragique, au terrible, au ſublime. M. Schlegel s'eleve avec

Car c'eſt le ſuccès qui nourrit le goût : & le ſuccès & le goût annoncent le talent. Ces trois choſes ne ſe ſéparent jamais. De ſorte que ſi après avoir eſſayé d'une route pendant quelque-temps, l'eſprit ne s'y plaît pas ; c'eſt une marque qu'elle n'eſt point faite pour le mener à la gloire. Envain emploieroit-on la contrainte ; elle ne feroit que diminuer encore le goût, & enlaidir les objets. La ſeule reſſource, ſi on ne veut point y renoncer abſolument, c'eſt de les préſenter ſous une autre face. Et s'ils ne plaiſent point encore,

» force contre l'edu-
» cation la plus géné-
» ralement ſuivie, &
» il en montre les in-
» convéniens. Il pen-
» ſe qu'il n'eſt gueres
» poſſible de dom-
» pter l'enfant, ſans
» lui infliger la dou-
» leur. Toutefois le
» meilleur moyen
» qu'il indique pour
» former le goût de
» l'enfant, eſt de le
» rendre attentif aux
» beautés & aux phé-
» nomenes de la Na-
» ture ». Cette concluſion ne ſemble-t-elle pas d'accord avec ce qui eſt attaqué ? Peut-on mener au goût par la contrainte, c'eſt-à-dire par le déplaiſir & par le dégoût ?

il vaut beaucoup mieux les abandonner pour toujours, que d'occaſionner par l'obſtination une ſuite de ſentimens qui pourroit faire perdre à l'ame ſa gaieté & ſa douceur, deux vertus qu'aucun talent de l'eſprit ne ſauroit payer.

On peut tenter une autre voie. Les talens ſont auſſi variés que les beſoins de la vie humaine; la Nature y a pourvu: & en mere bienfaiſante, elle ne produit aucun homme, ſans le doter de quelque qualité utile, qui lui ſert de recommandation auprès des autres hommes. C'eſt cette qualité qu'il faut reconnoître & cultiver, ſi on veut voir fructifier les ſoins de l'education. Autrement, on va contre les intentions de la Nature qui réſiſte conſtamment au projet, & le fait preſque toujours echouer.

TROISIEME PARTIE.

OU LE PRINCIPE DE L'IMITATION EST VÉRIFIÉ PAR SON APPLICATION AUX DIFFÉRENS ARTS.

CETTE Partie ſera diviſée en trois Sections, dans leſquelles on prouvera que les regles de la Poëſie, de la Peinture, de la Muſique & de la Danſe, ſont renfermées dans l'imitation de la belle Nature.

SECTION PREMIERE.

L'ART POETIQUE ET RENFERMÉ DANS L'IMITATION DE LA BELLE NATURE.

CHAPITRE I.

Où on réfute les opinions contraires au principe de l'Imitation.

SI les preuves que nous avons données juſqu'ici ont été trouvées ſuffiſantes pour fonder le principe de l'imitation ; il eſt inutile de nous arrêter à réfuter les différentes opinions des Auteurs ſur l'eſſence de la Poëſie : & ſi nous nous y arrêtons un moment, ce ſera moins pour les combattre en regle, que pour en donner un court expoſé, qui ſuffira pour lever tous les ſcrupules qu'elles auroient pu faire naître dans l'eſprit du lecteur.

Quelques-uns ont prétendu que l'eſſence de la Poëſie étoit la fiction. Il ne s'agit que d'expliquer le terme, & de convenir de ſa ſignification. Si par *fiction*, ils entendent la même choſe que *feindre*, ou *fingere* chez les Latins; le mot de *fiction* ne doit ſignifier que l'imitation artificielle des caracteres, des mœurs, des actions, des diſcours, &c. tellement que *feindre* ſera la même choſe que *repréſenter*, *imiter* ou plutôt *contrefaire:* alors cette opinion rentre dans celle que nous avons etablie.

S'ils reſſerrent la ſignification de ce terme, & que par *fiction*, ils entendent le miniſtere des Dieux que le Poëte fait intervenir pour mettre en jeu les reſſorts ſecrets de ſon Poëme; il eſt evident que la fiction n'eſt pas eſſentielle à la Poëſie; parce qu'autrement la Tragédie, la Comédie, la plûpart des Odes ceſſeroient d'être de vrais Poëmes, ce qui ſeroit contraire aux idées les plus univerſellement reçues.

Enfin

Enfin ſi par *fiction* on veut ſignifier les figures qui prêtent de la vie aux choſes inanimées, & des corps aux choſes inſenſibles, qui les font parler & agir, telles que ſont les métaphores & les allégories, &c. la fiction alors n'eſt plus qu'un tour poëtique, une richeſſe de ſtyle qui peut convenir à la proſe même. C'eſt le langage de la paſſion qui dédaigne l'expreſſion vulgaire : c'eſt la parure & non le corps de la Poëſie.

D'autres ont cru que la Poëſie conſiſtoit dans la verſification.

Le Peuple frappé de cette meſure ſenſible qui caractériſe l'expreſſion poëtique & la ſépare de celle de la Proſe, donne le nom de Poëme à tout ce qui eſt mis en vers : Hiſtoire, Phyſique, Morale, Théologie, toutes les Sciences, tous les Arts qui doivent être le fonds naturel de la Proſe, deviennent ainſi des ſujets de Poëme. L'oreille touchée par des cadences régulieres, l'imagination echauffée par quelques figures har-

dies & qui avoient beſoin d'être autoriſées par la licence poëtique, quelquefois même l'art de l'Auteur qui, né poëte, a communiqué une partie de ſon feu à des matieres ſeches, & qui paroiſſoient réſiſter aux graces, tout cela ſéduit les eſprits peu inſtruits de la nature des choſes; & dès qu'on voit l'extérieur de la Poëſie, on s'arrête à l'ecorce ſans ſe donner la peine de pénétrer plus avant. On voit des vers, & on dit, voilà un Poëme; parce que ce n'eſt point de la proſe.

Ce préjugé eſt auſſi ancien que la Poëſie même. Les premiers Poëmes furent des Hymnes qu'on chantoit, & au chant deſquels on aſſocioit la Danſe. Homere & Tite-Live en donneront la preuve (*a*). Or pour for-

(*a*) .... Πολὺς δ'ὑμέναιος ὀρώρει,
Κοῦροι δ'ὀρχηστῆρες ἐδίνεον ἐν δ'ἄρα τοῖσιν,
Αὐλοὶ φορμίγγές τε βοὴν εἶχον.

Et Tit. Liv. 1. I. Dec. *Per urbem ire canentes carmina cum tripudiis ſolemnique ſaltatu juſſit.*

mer un concert de ces trois expreſſions, des paroles, du chant, & de la danſe ; il falloit néceſſairement qu'elles euſſent une meſure commune qui les fît tomber toutes trois enſemble : ſans quoi l'harmonie eût eté déconcertée. Cette meſure etoit le coloris : ce qui frappe d'abord tous les hommes. Au lieu que l'imitation qui en etoit le fonds & comme le deſſein, a echappé à la plûpart des yeux qui la voient, ſans la remarquer.

Cependant cette meſure ne conſtitua jamais ce qu'on appelle un vrai poëme :

. . . . Neque enim concludere verſum,
Dixeris eſſe ſatis (a).

Et ſi elle ſuffiſoit, la Poëſie ne ſeroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre tranſpoſition feroit paroître :

Eripias ſæ
Tempora certa modoſque & quod prius ordine verbum eſt,
Poſterius facias, præponens ultima primis (b),

(a) Hor. ſat. I. 4. (b) *Ibid.*

alors le maſque eſt levé : on reconnoît la Proſe toute ſimple & toute nue, le Poëte n'eſt plus.

Il n'en eſt pas ainſi de la vraie Poëſie. On a beau renverſer l'ordre, déranger les mots, rompre la meſure : elle perd l'harmonie, il eſt vrai ; mais elle ne perd point ſa nature. La Poëſie des choſes reſte toujours, on la retrouve dans ſes membres diſperſés :

Invenias etiam diſjecti membra Poëtæ.

Cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un Poëme ſans verſification, ne ſeroit pas un Poëme. Nous l'avons dit, les meſures & l'harmonie ſont les couleurs, ſans leſquelles la Poëſie n'eſt qu'une eſtampe. Le tableau repréſentera, ſi vous le voulez, les contours ou la forme, & tout au plus les jours & les ombres locales ; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'Art.

La troiſieme opinion eſt celle qui met l'eſſence de la Poëſie dans l'Enthouſiaſme.

Nous l'avons défini dans la premiere Partie, & nous en avons marqué les fonctions, qui s'etendent egalement à tous les beaux Arts. Il convient même à la Proſe ; puiſque la paſſion avec tous ſes degrés ne monte pas moins dans les tribunes que ſur les théâtres. Ciceron veut que l'Orateur ſoit ardent comme la foudre, véhément comme un orage, rapide comme un torrent, qu'il ſe précipite, qu'il renverſe tout par ſon impétuoſité : *Vehemens ut procella, excitatus ut torrens, incenſus ut fulmen, tonat, fulgurat, & rapidis eloquentiæ fluctibus cuncta proruit & proturbat :* l'Enthouſiaſme poëtique a-t'il rien de plus emporté ou de plus violent ? Et quand Periclés

Tonnoit & foudroyoit & renverſoit la Grece,

l'Enthouſiaſme régnoit-il dans ſes diſcours avec moins d'empire que dans les Odes Pindariques ?

Mais ce grand feu ne ſe ſoutient pas toujours dans l'Oraiſon. Se ſoutient-il dans la Poëſie ? Et s'il falloit

qu'il ſe ſoutînt, combien de vrais Poëmes ceſſeroient d'être tels ? La Tragédie, l'Epopée, l'Ode même ne ſeroient poëtiques que dans quelques endroits frappans : dans le reſte, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auroient plus le caractere diſtinctif de la Poëſie.

On cite en faveur de l'Enthouſiaſme le fameux paſſage d'Horace :

Ingenium cui ſit, cui mens divinior atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

Ce paſſage ne décide point la queſtion. Il ne s'y agit point de la nature de la Poëſie, mais des qualités d'un Poëte parfait. Deux choſes auſſi différentes que le ſont le Peintre & ſon tableau. En ſecond lieu, ſuppoſé que ces vers doivent s'entendre de la nature de la Poëſie, ils n'établiſſent pas néceſſairement l'opinion dont il s'agit. Ariſtote, qui fait conſiſter l'eſſence de la Poëſie dans l'imitation, n'exige pas moins qu'Horace, ce génie, cette fureur divine (*a*).

(*a*) Ἐστιν ἐνθουσιαστικὴ ἡ ποιητικὴ καὶ μανικοῦ. Poët. cap. 17.

Enfin Horace n'avoit pas deſſein dans cet endroit de définir exactement la Poëſie. Il en prend une partie ſans vouloir embraſſer le tout. C'eſt une de ces définitions qui ne ſont ni toutes vraies ni toutes fauſſes, & qu'on emploie quand on veut fermer la bouche à ceux qu'on ne daigne pas réfuter ſérieuſement : c'étoit préciſément le cas où ſe trouvoit le Poëte.

Quelques Cenſeurs d'un mérite médiocre, que l'intérêt perſonnel avoit, peut-être, animés contre ſes Satires, lui avoient reproché d'être un Poëte mordant. Horace leur répond à la maniere de Socrate, moins pour les inſtruire que pour leur montrer leur ignorance. Il les arrête dès le premier mot : & veut leur faire entendre qu'ils ne ſavent pas même ce que c'eſt que Poëſie : & pour cela, il en trace un portrait qui ne convient nullement à ce qu'ils avoient appellé *Poëſie mordante*. Pour confirmer cette idée & augmenter leur embarras, il cite l'opinion de quelques-uns qui ont

mis en queſtion, ſi la Comédie etoit un *juſte* Poëme, *quidam quæſivêre*. Cela poſé: il eſt clair qu'Horace ne penſoit à rien moins qu'à définir rigoureuſement la Poëſie; mais ſeulement à marquer ce qu'elle a de plus grand & de plus eblouiſſant, & qui convenoit le moins à ſes Satires: & qu'ainſi, ce ſeroit s'abuſer que de vouloir meſurer toutes les eſpeces de poëmes ſur cette prétendue définition.

Mais, dira-t'on, l'Enthouſiaſme & le ſentiment ſont une même choſe, & le but de la Poëſie eſt de produire le ſentiment, de toucher, de plaire. D'ailleurs le Poëte ne doit-il pas eprouver lui-même le ſentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle concluſion tirer de-là? Que les ſentimens & l'Enthouſiaſme ſont le principe & la fin de la Poëſie: en ſera-ce l'eſſence? Oui, ſi l'on veut que la cauſe & l'effet, la fin & le moyen ſoient la même choſe; car il s'agit ici de préciſion.

Tenons-nous-en donc à l'imitation,

qui eſt d'autant plus probable, qu'elle renferme l'enthouſiaſme, la fiction, la verſification même, comme des moyens néceſſaires pour imiter parfaitement les objets. On l'a vu juſqu'ici, & on le verra de plus en plus dans le détail qui va ſuivre.

CHAPITRE II.

Les diviſions de la Poëſie ſe trouvent dans l'Imitation.

LA vraie Poëſie conſiſtant eſſentiellement dans l'Imitation; c'eſt dans l'Imitation même que doivent ſe trouver ſes différentes Diviſions (*a*).

(*a*) « Ceci n'eſt-il » pas, dit M. Schlegel, un cercle vicieux ? L'Auteur » veut prouver que » l'eſſence de la Poëſie eſt dans l'imitation, parce que » l'imitation renferme les regles & » les diviſions de » la Poëſie. Il poſe » en theſe ce qu'il » veut prouver ».

Le cercle vicieux n'eſt que quand une des deux parties n'eſt point prouvée d'ail-

Les hommes acquierent la connoiſſance de ce qui eſt hors d'eux-mêmes, par les yeux ou par les oreilles : parce qu'ils voient les choſes eux-mêmes ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double maniere de connoître, produit la premiere diviſion de la Poëſie, & la partage en deux eſpeces, dont l'une eſt Dramatique, où nous voyons les choſes repréſentées devant nos yeux, où nous entendons les diſcours directs des perſonnes qui agiſſent ; l'autre Epique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous eſt raconté :

Aut agitur res in ſcenis, aut acta refertur (a).

Si de ces deux eſpeces on en forme

leurs. Or voici comme on a procédé : S'il eſt vrai que l'eſſence de la Poëſie eſt dans l'imitation, les diviſions de la Poëſie doivent être auſſi dans l'imitation. Or nous croyons avoir prouvé ci-devant que l'imitation eſt l'eſſence de la Poëſie ; donc &c.

(a) Hor. de Arte poet.

une troiſieme qui ſoit mixte, c'eſt-à-dire, mêlée de l'Epique & du Dramatique, où il y ait du ſpectacle & du récit; toutes les regles de cette troiſieme eſpece ſeront contenues dans celles des deux autres.

Cette Diviſion, qui n'eſt fondée que ſur la maniere dont la Poëſie montre les objets, eſt ſuivie d'une autre, qui eſt priſe dans la qualité des objets mêmes que traite la Poëſie.

Depuis la Divinité juſqu'aux derniers inſectes, tout ce à quoi on peut ſuppoſer de l'action, tout eſt ſoumis à la Poëſie, parce qu'il l'eſt à l'imitation. Ainſi, comme il y a des Dieux, des Rois, de ſimples Citoyens, des Bergers, des Animaux, & que l'Art s'eſt plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraiſemblables; il y a auſſi des Opéra, des Tragédies, des Comédies, des Paſtorales, des Apologues. C'eſt la ſeconde diviſion, dont chaque membre peut être encore ſous-diviſé, ſelon la diverſité des ob-

jets, quoique dans le même genre (*a*).

Toutes ces eſpeces ont leurs regles particulieres, que nous examinerons en détail par rapport à nos vues. Mais comme il y en a auſſi qui leur ſont communes, ſoit pour le fonds des choſes, ſoit pour la forme du ſtyle poëtique; nous commencerons par les générales, & nous prouverons qu'elles ſont toutes renfermées dans l'exemple de la belle Nature.

(*a*) » Dans ma VI » Diſſertation, dit » encore M. Schlegel, je démontre » que cette diviſion » eſt plus éblouiſſante que ſolide, & ne » peut être admiſe, à » moins de retrancher pluſieurs eſpeces de poëſie ».

On la croit ſolide & nullement eblouiſſante; puiſque ce n'eſt que l'énumération ſimple des principales eſpeces connues, auxquelles toutes les autres, s'il y en a qui méritent ce nom, peuvent être rappellées. Quand on recherche l'eſſence des choſes, il faut ſe fixer aux eſpeces franches, & ne point s'arrêter aux eſpeces batardes.

CHAPITRE III.

Les Regles générales de la Poëſie des choſes ſont renfermées dans l'Imitation.

SI la Nature eût voulu ſe montrer aux hommes dans toute ſa gloire, je veux dire, avec toute ſa perfection poſſible dans chaque objet; ces regles qu'on a découvertes avec tant de peine, & qu'on ſuit avec tant de timidité, & ſouvent même de danger, auroient eté inutiles pour la formation & le progrès des Arts. Les Artiſtes auroient peint ſcrupuleuſement les faces qu'ils auroient eues devant les yeux, ſans être obligés de choiſir. L'imitation ſeule auroit fait tout l'ouvrage, & la comparaiſon ſeule en auroit jugé.

Mais comme elle s'eſt fait un jeu de mêler les plus beaux traits avec une infinité d'autres; il a fallu faire

un choix. Et c'eſt pour le faire, ce choix, avec plus de sûreté, que les regles ont eté inventées & propoſées par le goût. Nous en avons etabli les principes dans la ſeconde Partie. Il ne s'agit ici que d'en tirer les conſéquences, & de les appliquer à la Poëſie.

I. REGLE GÉNÉRALE DE LA POESIE.

Joindre l'utile avec l'agréable.

En effet, ſi dans la Nature & dans les Arts les choſes nous touchent à proportion du rapport qu'elles ont avec nous; (*a*) il s'enſuit que les Ouvrages qui auront avec nous le double rapport de l'agrément & de l'utilité, ſeront plus touchans que ceux qui n'auront que l'un des deux. C'eſt le précepte d'Horace :

Omne tulit punctum qui miſcuit utile dulci.
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Le but de la Poëſie eſt de plaire, &

(*a*) Voyez le chap. 3. de la 2. part.

de plaire en remuant les paſſions. Mais pour nous donner un plaiſir parfait & ſolide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous eſt important d'avoir vives, & non celles qui ſont ennemies de la ſageſſe. L'horreur du crime, à la ſuite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, ſans compter les autres ſupplices: la compaſſion pour les malheureux, qui a preſque une utilité auſſi etendue que l'humanité même: l'admiration des grands exemples, qui laiſſent dans le cœur l'aiguillon de la vertu: un amour héroïque, & par conſéquent légitime: voilà de l'aveu de tout le monde, les paſſions que doit traiter la Poëſie, qui n'eſt point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtés; mais pour être les délices des ames vertueuſes. La vertu placée dans de certaines ſituations, ſera toujours un ſpectacle touchant. Il y a au fond des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, & que les hon-

nêtes-gens entendent avec d'autant plus de plaiſir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection.

Auſſi les grands Poëtes n'ont-ils jamais prétendu que leurs Ouvrages, le fruit de tant de veilles & de travaux, fuſſent uniquement deſtinés à amuſer la légereté d'un eſprit vain, ou à réveiller l'aſſoupiſſement d'un Midas déſœuvré. Si c'eût eté leur but, ſeroient-ils de grands hommes ?

On doit avoir une bien autre idée de leurs vues. Les Poëſies Tragiques & Comiques des Anciens, etoient des exemples de la vengeance terrible des Dieux, ou de la juſte cenſure des hommes. Elles faiſoient comprendre aux Spectateurs que, pour eviter l'une & l'autre, il falloit non-ſeulement paroître bon, mais l'être en effet.

Les Poëſies d'Homere & de Virgile ne ſont point de vains Romans, où l'eſprit s'egare au gré d'une folle imagination. Au contraire, on doit les regarder comme de grands corps de

de doctrine, comme de ces Livres de Nation, qui contiennent l'hiſtoire de l'Etat, l'eſprit du Gouvernement, les principes fondamentaux de la Morale, les dogmes de la Religion, tous les devoirs de la ſociété : & tout cela, revêtu de ce que l'expreſſion & l'art ont pu fournir de plus grand, de plus riche & de plus touchant à des Génies preſque divins.

L'Iliade & l'Eneïde ſont autant les tableaux des Nations Grecque & Romaine, que l'Avare de Moliere eſt celui de l'avarice. Et de même que la fable de cette Comédie n'eſt qu'un canevas préparé pour recevoir, avec un certain ordre, quantité de traits véritables pris dans la ſociété : de même auſſi la colere d'Achille, & l'etabliſſement d'Enée en Italie, ne doivent être conſidérés que comme la toile d'un grand & magnifique tableau, où on a eu l'art de peindre des mœurs, des uſages, des loix, des conſeils, &c. déguiſés tantôt en allégories, tantôt en prédictions,

quelquefois exposés ouvertement ; mais en changeant quelqu'une des circonstances, comme le lieu, le temps, l'acteur, pour rendre la chose plus piquante, & donner au lecteur le plaisir de chercher un moment, & de croire que ce n'est qu'à lui-même qu'il est redevable de son instruction.

Anacréon, qui etoit savant dans l'art de plaire, & qui paroît n'avoir jamais eu d'autre but, n'ignoroit pas combien il est important de mêler l'utile à l'agréable. Les autres Poëtes jettent des roses sur leurs préceptes, pour en cacher la dureté. Lui, par un rafinement de délicatesse, mettoit des leçons au milieu de ses roses (*a*). Il savoit que les plus belles images, quand elles ne nous apprennent rien, ont une certaine fadeur, qui laisse après elle le dégoût : qu'il faut quel-

(a) *Hoc in omnibus partibus evenit ut utilitatem ac prope necessitatem suavitas quædam ac lepos consequatur.* Cic. de Or. III. 46. Il avoit dit la même chose dans le N°. précédent.

que choſe de ſolide pour leur donner cette force, cette ſaveur qui pénetre: & enfin, que ſi la ſageſſe a beſoin d'être egayée par un peu de folie, la folie, à ſon tour, doit être aſſaiſonnée d'un peu de ſageſſe. Qu'on liſe l'*Amour piqué par une abeille*, *Mars percé d'une fleche de l'Amour*, *Cupidon enchaîné par les Muſes*, on ſent bien que le Poëte n'a point fait ces images pour inſtruire: il y a mis de l'inſtruction pour plaire. Virgile eſt aſſurément plus grand Poëte qu'Horace. Ses tableaux ſont plus beaux & plus riches. Sa verſification eſt admirable. Cependant nous liſons beaucoup plus Horace. La principale raiſon eſt, qu'il a le mérite d'être aujourd'hui plus inſtructif pour nous que Virgile, qui peut-être l'etoit plus que lui autrefois pour les Romains.

Ce n'eſt pas cependant que la Poëſie ne puiſſe ſe prêter à un aimable badinage. Les Muſes ſont riantes, & furent toujours amies des Graces. Mais les petits Poëmes ſont plutôt

pour elles des délaſſemens, que des Ouvrages. Elles doivent d'autres ſervices aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amuſement perpétuel. Et l'exemple de la Nature, qu'elles ſe propoſent pour modele, leur apprend à ne rien faire de conſidérable, ſans un deſſein ſage, & qui tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainſi de même qu'elles imitent la Nature dans ſes principes, dans ſes goûts, dans ſes mouvemens : elles doivent auſſi l'imiter dans les vues & dans la fin qu'elle ſe propoſe.

II. REGLE.

Qu'il y ait une action dans un Poëme.

Les choſes ſans vie peuvent entrer dans la Poëſie. Il n'y a point de doute. Elles y ſont même auſſi eſſentielles, que dans la Nature. Mais elles ne doivent y être que comme acceſſoires, & dépendantes d'autres choſes

plus propres à toucher. Telles ſont les actions, qui etant tout à la fois l'ouvrage de l'eſprit de l'homme, de ſa volonté, de ſa liberté, de ſes paſſions, ſont comme un tableau abrégé de la nature humaine.

C'eſt pour cela que les grands Peintres ne manquent jamais de jetter dans les payſages les plus nuds, quelques traces d'humanité : ne fût-ce qu'un tombeau antique, quelques ruines d'un vieil edifice. La grande raiſon, c'eſt qu'ils peignent pour les hommes.

Toute action eſt un mouvement : par conſéquent ſuppoſe un point d'où l'on part, un autre où l'on veut arriver, & une route pour y arriver : deux extrêmes & un milieu : trois parties, qui peuvent donner à un Poëme une juſte etendue, ſelon ſon genre, pour exercer aſſez l'eſprit, & ne pas l'exercer trop (*a*).

La premiere partie ne ſuppoſe rien avant elle ; mais elle exige quelque choſe après : c'eſt ce qu'Ariſtote ap-

(*a*) Voyez le chap. 3. de la 2. part.

pelle le commencement. La ſeconde ſuppoſe quelque choſe avant elle, & exige quelque choſe après: c'eſt le milieu. La troiſieme ſuppoſe quelque choſe auparavant, & ne demande rien après: c'eſt la fin. Une entrepriſe, des obſtacles, le ſuccès malgré les obſtacles. Voilà les trois parties d'une action intéreſſante par elle-même. Voilà la raiſon d'un prologue, ou expoſition du ſujet, d'un nœud, & d'un dénouement. C'eſt la meſure ordinaire des forces de notre eſprit, & la ſource des ſentimens agréables.

III. REGLE.

L'action doit être ſinguliere, une, ſimple, variée.

Pour ne nous offrir que des actions ordinaires, il n'etoit point néceſſaire que le Génie appellât la Poëſie au ſecours de la Nature. Toute notre vie n'eſt qu'action: toute la ſociété n'eſt qu'un mouvement continuel de per-

ſonnes, qui ſe remuent pour quelque fin.

Ainſi, ſi la Poëſie veut nous attirer, nous toucher, nous fixer; il faut qu'elle nous préſente une action extraordinaire, entre mille qui ne le ſont point.

La ſingularité conſiſte ou dans la choſe même qui ſe fait, comme quand Auguſte dans Corneille délibere avec Cinna & Maxime, tous deux conjurés contre lui, s'il quittera l'Empire: ou dans les reſſorts qu'on emploie pour arriver à ſon but, comme quand le même Auguſte pardonne à ſes ennemis pour les déſarmer. Ces reſſorts ſont de grandes vertus, ou de grands vices, une fineſſe d'eſprit, une etendue de génie extraordinaire, qui fait prendre aux evénemens un tour tout-à-fait différent de celui qu'on devoit attendre. Cette ſingularité nous pique & nous attache, parce qu'elle nous donne des impreſſions nouvelles, & qu'elle etend la ſphere de nos idées.

Ce n'eſt pas aſſez qu'une action ſoit ſinguliere, le Goût demande encore d'autres qualités. Si les reſſorts ſont trop compliqués, comme dans Heraclius, l'intrigue nous fatigue. D'un autre côté, s'ils ſont trop ſimples, l'eſprit languit faute de mouvement, comme dans la Berenice de Racine. Il faut donc que l'action ſoit ſimple, & en même temps qu'elle ne le ſoit pas trop. Si les ſituations, les caracteres, les intérêts avoient trop de conformité, ils cauſeroient le dégoût: d'un autre côté, ſi l'action etoit traverſée par un accident abſolument etranger, ou mal couſu avec le reſte, fût-il un lambeau de pourpre, le plaiſir ſeroit moins vif. L'ame une fois miſe en mouvement, n'aime point à être arrêtée mal-à-propos, ni eloignée de ſon but. Il faut donc que l'action ſoit en même-temps variée, & une, c'eſt-à-dire, que toutes ſes parties, quoique différentes entr'elles, s'embraſſent mutuellement, pour compoſer un tout qui paroiſſe naturel,

Ces qualités ſe trouveroient dans une action hiſtorique, ſi on la ſuppoſoit avec toute ſa perfection poſſible; mais comme ces actions ne ſe trouvent preſque jamais dans la Nature, il etoit réſervé à la Poëſie de nous en donner le ſpectacle & le plaiſir.

IV. REGLE.

Touchant les caracteres, la conduite & le nombre des Acteurs.

Il y a dans la Nature, ou dans la ſociété commune, ce qui eſt ici la même choſe, des actions où les Acteurs ſont multipliés ſans beſoin. Ils s'embarraſſent plus qu'ils ne s'entr'aident : ils agiſſent ſans concert : leurs caracteres ſont mal décidés, ou plutôt ils n'en ont point : leurs opérations ſont lentes & ennuyeuſes: leurs penſées communes & fauſſes : leurs diſcours impropres, ou foibles, ou remplis d'inutilités. De ſorte que ſi c'eſt un Tout, c'eſt un Tout bizarre, irrégulier, informe, où la Nature

eſt plutôt défigurée qu'embellie. Que diroit-on d'un Peintre qui repréſenteroit les hommes, petits, maigres, boſſus, boiteux, &c. comme ils ſont ſouvent dans la Nature ?

Les premiers Artiſtes eurent beſoin de la raiſon des contraires pour tirer de tant de défauts, les principes du beau, de l'ordre, du grand, du touchant: & peut-être qu'il leur fut plus aiſé de procéder par cette méthode, que par le choix du meilleur: nous ſentons plus diſtinctement le mauvais que le bon.

En conſéquence de ces obſervations, il a eté décidé, 1°. que le nombre des Acteurs ſeroit réglé ſur le beſoin, je ne dis pas de la piece, mais de l'action (*a*). Le beſoin de la piece eſt ſouvent celui du Poëte, qui pour

(*a*) Pour faire ſentir la différence qu'il y a entre le beſoin de la Piece & le beſoin de l'Action, il ſuffit de jetter les yeux ſur les Horaces de Corneille. Le beſoin de l'Action ſe bornoit à trois Actes, ou à quatre tout au plus; & le beſoin de la Piece a conduit le Poëte juſqu'à cinq.

remplir un vuide, ou ecarter un obſtacle, fait paroître ou diſparoître un Acteur, ſans que la vraiſemblance de l'action l'exige. C'eſt Virgile qui fait emporter Creüſe par un prodige, pour donner lieu à un ſecond hymen, ſans lequel tomboit tout l'edifice de ſon Poëme. C'eſt quelque Poëte moderne, qui, pour eviter de trop longs ou de trop fréquens monologues, introduit tantôt un confident inutile au mouvement de l'action, tantôt une autre petite action epiſodique, pour ramener ou attendre les acteurs de l'action principale, dont l'intérêt ſe trouve ainſi partagé, & par conſéquent affoibli.

2°. Les acteurs auront des caracteres marqués, qui ſeront le principe de tous leurs mouvemens: vertus ou vices, il n'importe à la Poëſie. Agamemnon ſera orgueilleux, Achille fier, Ulyſſe prudent; & s'ils pechent, ce ſera plutôt par excès que par défaut; parce que l'un marque la force & l'autre la foibleſſe. Agamemnon

ira juſqu'à l'outrage ; Achille, juſqu'à la fureur ; & Ulyſſe touchera preſque à la fourberie.

3°. Ils feront ce qu'ils doivent faire, & ne feront que ce qu'ils doivent. Il s'agiſſoit d'aller à la découverte dans le camp Troyen. Il falloit y envoyer des hommes munis de prudence & de courage pour prévoir les dangers, & ſe tirer de ceux qu'ils n'auroient pas prévus. Ulyſſe & Diomede ſont choiſis : l'un voit tout ce que peut voir la prudence humaine : l'autre exécute tout ce qu'on peut attendre d'un courage héroïque. Chacun fait ſon rôle. On reconnoît les acteurs à leurs actions, c'eſt la belle maniere de les peindre.

4°. Enfin, les caracteres ſeront contraſtés : c'eſt-à-dire, que chacun aura le ſien, avec une différence ſenſible ; & qu'on les montrera, de ſorte que la comparaiſon les faſſe ſortir mutuellement. Il y a mille exemples du contraſte dans tous les Poëtes, & dans tous les Peintres. Ce ſont deux freres,

dont l'un eſt trop indulgent, l'autre trop dur: c'eſt le pere avare vis-à-vis d'un fils prodigue: c'eſt le miſantrope vis-à-vis de l'homme du monde, qui pardonne au genre humain: c'eſt le vieux Priam aux pieds du jeune Achille, & qui lui baiſe les mains, ces mains teintes encore du ſang de ſes fils. Si les caracteres ne different point par l'eſpece, ils doivent différer au moins par les degrés. Horace & Curiace ſont deux héros, dont le caractere eſt la valeur; mais l'un eſt plus fier, l'autre plus humain.

CHAPITRE IV.

Les regles de la Poëſie du ſtyle ſont renfermées dans l'imitation de la belle Nature.

LA Poëſie des choſes conſiſte dans la création & la diſpoſition des objets : la Poëſie du ſtyle, ainſi nommée par oppoſition à celle des choſes, contient cinq parties, 1°. les penſées, 2°. les mots, 3°. les tours, 4°. les nombres, 5°. l'harmonie. Tout cela ſe trouve dans la proſe même. Mais comme dans les Arts il s'agit non-ſeulement de rendre la nature, mais de la rendre avec tous ſes agrémens & ſes charmes poſſibles ; la Poëſie, pour arriver à ſa fin, a eté en droit d'ajouter au ſtyle de la proſe un degré de perfection, qui l'elevât en quelque ſorte au-deſſus de ſa condition naturelle. C'eſt pour cette raiſon que les penſées, les mots, les

tours, les nombres, ont dans la Poëſie un degré de hardieſſe, de liberté, en un mot un choix, dont le ſoin paroîtroit exceſſif dans la proſe.

1°. *Elle choiſit les penſées.* La Poëſie dédaigne toute penſée triviale, ou rabaiſſée par un uſage trop fréquent & trop vulgaire. Elle veut que dans la Comédie même, & juſques dans les rôles de valets, qui ſont chez elle le genre le plus petit, il y ait un certain choix d'idées qui réveille le goût, & qui annonce un certain tour d'eſprit agréable & piquant. Il eſt inutile de dire que ce choix de penſées n'exclut pas les choſes de ſens commun, ni de ſimple raiſonnement, qui en tout genre ſont la baſe de tout diſcours raiſonnable : une penſée triviale rend le ſtyle lâche & ignoble ; la penſée de bon ſens le rend ſain & le nourrit.

Comme dans les genres elevés, les acteurs qui parlent, prennent leurs idées dans un ordre ſupérieur de connoiſſances, acquiſes par l'etude & par

la réflexion habituelle ſur des objets qui ne ſont point à la portée ni à l'uſage du peuple, l'élévation, la force, la grandeur, la fineſſe, la richeſſe des penſées doit y régner : tout doit y être or & pourpre. Mais c'eſt ſur-tout dans l'Epopée que les penſées doivent prendre un caractere de hardieſſe qu'elles n'ont nulle part ailleurs : tout y eſt image, tout y eſt animé, tout y devient Dieu : C'eſt l'*Aurore fille du matin, qui ouvre les portes de l'Orient avec ſes doigts de roſes.* C'eſt un Fleuve *appuyé ſur ſon urne penchante, qui dort au bruit flatteur de ſon onde naiſſante :* ce ſont les *Zéphirs qui folâtrent dans les prairies emaillées*, ou *les Nayades qui ſe jouent dans leurs palais de cryſtal.* Ce n'eſt point un repas, c'eſt une fête :

Quæſitique decent cultus magis atque colores
Inſoliti, nec erit tanto ars deprenſa pudori.

Cette licence eſt cependant réglée par les loix de l'imitation : c'eſt l'etat

&

& la ſituation de celui qui parle, qui marque le ton du diſcours :

Si dicentis erunt fortunis abſona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinum.

L'Ode même dans ſes ecarts, & l'Epopée dans ſon feu, ne ſont autoriſées que par l'ivreſſe du ſentiment, ou par la force de l'inſpiration, dans leſquelles on ſuppoſe le Poëte : ſans cela l'Art ſe feroit tort à lui-même, & la Nature ſeroit mal imitée.

2°. *Elle choiſit les mots.* La Poëſie n'eſt pas moins occupée de choiſir ſes expreſſions que ſes penſées. Elle veut qu'outre la propriété & la juſteſſe, qui ſont plutôt un défaut evité qu'une beauté acquiſe, il y ait dans ſon diſcours un certain nombre de mots qui frappent & qui piquent l'attention de l'auditeur. Elle en emprunte des langues voiſines, ou des langues anciennes : elle en fait revivre de ſurannés, qu'on voit renaître avec plaiſir, en faveur de leur energie : il y en a qu'elle tranſporte du

genre à l'eſpece, de l'eſpece au genre : d'autrefois elle profite d'une reſſemblance equivoque pour uſer, ou même abuſer d'un mot : elle préfere ſur-tout les expreſſions pittoreſques qui font image & qui rendent l'expreſſion ſenſible : elle multiplie les epithetes, & les aſſortit quelquefois d'une façon bizarre : en un mot, elle s'attache à tout ce qui eſt extraordinaire, ſoit par la richeſſe, par la hardieſſe, par la force, ou parce qu'il eſt nouveau.

3°. *Elle choiſit les tours.* C'eſt dans cette partie que la Poëſie a le plus beſoin d'art, parce que les tours ayant pour qualité eſſentielle l'aiſance & la liberté, dans la Poëſie comme dans la proſe ; la Poëſie ne peut y ajouter que de légeres différences, qui conſiſtent la plûpart à ſupprimer par goût ce dont le grammatical auroit beſoin, c'eſt l'ellipſe ; à ajouter ce dont le grammatical peut ſe paſſer, c'eſt le pléonaſme ; à tranſpoſer des mots que la proſe n'oſeroit déplacer,

c'eſt l'hyperbate ou l'inverſion ; à faire figurer le mot avec l'idée, plutôt qu'avec le mot auquel il ſe rapporte, c'eſt la ſyllepſe. La Proſe uſe de toute ces libertés : mais elle en uſe plus ſobrement, plus modeſtement, plus rarement. Il y a en cette partie un point plus délicat encore, c'eſt de donner aux tours de phraſe une certaine préciſion, un ajuſtement ſoigné, qui faſſe ſentir au Lecteur qu'il n'exiſte point dans la langue ni de mots plus courts ou plus energiques, ni d'arrangement plus ſimple & plus elégant que celui qui a eté employé. Un tour heureux eſt la penſée & l'expreſſion enſemble, réduites à la plus grande briéveté & à la plus grande clarté poſſibles.

4°. *Elle choiſit les nombres.* J'entends ici par nombre, 1°. la ſymmétrie des eſpaces, terminés par des repos plus ou moins ſenſibles. 2°. Les ſyllabes qui terminent ces eſpaces, & ſur leſquelles ſe fait le repos.

Dans la proſe ſoignée, ces repos

ſont placés ſans regle fixe, au bout d'un eſpace de douze ſyllabes au plus, & le plus ſouvent moins, & avec une telle variété que dans un diſcours aſſez long, on rencontre difficilement deux périodes qui aient préciſément les mêmes nombres.

Dans la Poëſie tous les eſpaces ſont ou ſymmétriquement egaux, ou ſymmétriquement inégaux. Quand le vers eſt long, il a deux eſpaces & deux repos marqués, comme dans l'hexametre & le pentametre des Latins, & dans nos vers de douze & de dix ſyllabes. Quand les vers ſont plus courts, n'ayant point d'hemiſtiche, ils n'ont que le repos final. Quand les vers ſont inégaux, les nombres d'une premiere ſtrophe ſont la regle des ſtrophes ſuivantes. Si par haſard ils ſont inégaux d'un bout de la piece à l'autre, ils ne different des nombres d'une proſe ſoignée que par la rime en françois, ou par la quantité proſodique des ſyllabes finales en latin. La Poëſie l'emporte donc en

cette partie ſur la proſe par le choix & l'appareil, & par l'engagement qu'elle a pris de ſe ſoumettre par tout à une exacte & piquante ſymmétrie. Cette matiere ſera plus développée dans le Traité de la Conſtruction oratoire.

Enfin la Poëſie choiſit les ſons. Nous nous arrêtons un peu plus longtemps ſur cette partie, parce que c'eſt *l'Harmonie* qui fait l'eſſence de la belle verſification, & ſur laquelle il n'eſt pas aiſé de ſe former des idées juſtes,

Non quivis videt immodulata poëmata judex (*a*).

L'Harmonie, en général, eſt un rapport de convenance, une eſpece de concert de deux ou de pluſieurs choſes. Elle naît de l'ordre, & produit preſque tous les plaiſirs de l'eſprit. Son reſſort eſt d'une etendue infinie, mais elle eſt ſur-tout l'ame des beaux Arts.

Il y a trois ſortes d'Harmonie dans

(*a*) Hor. *de Art. poët.*

la Poëſie : la premiere eſt celle du ſtyle, qui doit s'accorder avec le ſujet qu'on traite, qui met une juſte proportion entre l'un & l'autre. Les Arts forment une eſpece de république, où chacun doit figurer ſelon ſon etat. Quelle différence entre le ton de l'Epopée & celui de la Tragédie ! Parcourez toutes les autres eſpeces, la Comédie, la Poëſie lyrique, la Paſtorale, &c. vous ſentirez toujours cette différence (*a*).

Si cette Harmonie manque à quelque Poëme que ce ſoit, il devient une maſcarade : c'eſt une ſorte de groteſque qui tient de la parodie. Et ſi quelquefois la Tragédie s'abbaiſſe, ou la Comédie s'eleve ; c'eſt pour ſe mettre au niveau de leur matiere, qui varie de temps en temps ; & l'objection même ſe retourne en preuve du principe.

(*a*) *Itaque & in tragœdiâ comicum vitioſum eſt & in comœdiâ turpe tragicum, & in cœteris, ſuus eſt cujuſque certus ſonus, & quædam intelligentibus nota vox.* Cic. de Invent. Lib. II. capite. 2.

Cette Harmonie eſt eſſentielle : mais on ne peut que la ſentir, & malheureuſement les Auteurs ne la ſentent pas toujours aſſez. Souvent les genres ſont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne ſont nullement autoriſés par la penſée qu'ils renferment. Pourquoi donc vous mêlez-vous de peindre puiſque vous n'entendez rien au coloris ?

Deſcriptas ſervare vices operumque colores
Cur ergo ſi nequeo ignoroque, Poëta ſalutor ?

Une oreille délicate reconnoît preſque par le caractere ſeul du vers, le genre de la piece dont il eſt tiré. Citez-nous Corneille, Moliere, la Fontaine, Segrais, Rouſſeau, on ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide ſe reconnoît entre mille de Virgile. Il n'eſt pas néceſſaire de nommer les Auteurs : on les reconnoît à leur ſtyle, comme les héros d'Homere à leurs actions.

La ſeconde ſorte d'Harmonie conſiſte dans le rapport des ſons & des mots avec l'objet de la penſée. Les ecrivains en proſe même doivent s'en faire une regle (*a*) : à plus forte raiſon les Poëtes doivent-ils l'obſerver. Auſſi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes, ce qui eſt doux ; ni par des mots gracieux, ce qui eſt déſagréable & dur :

Carmine non levi dicenda eſt ſcabra crepido.

Rarement chez eux l'oreille eſt en contradiction avec l'eſprit.

La troiſieme eſpece d'Harmonie dans la Poëſie peut être appellée artificielle, par oppoſition aux deux autres qui ſont naturelles au diſcours & qui appartiennent egalement à la Poëſie & à la Proſe. Celle-ci conſiſte dans un certain art, qui, outre le

(*a*) *Aures, vel animus aurium nuncio, naturalem quandam in ſe continet vocum omnium menſionem. Itaque & longiora & breviora judicat.... Mutila ſentit quædam quaſi decurtata, &c.* Cic. in Oratore.

choix des expreſſions & des ſons par rapport à leurs ſens, les aſſortit entr'eux de maniere, que toutes les ſyllabes d'un vers, priſes enſemble, produiſent par leur ſon, leur nombre, leur quantité, une autre ſorte d'expreſſion qui ajoute encore à la ſignification naturelle des mots.

Chaque choſe a ſa marche dans l'Univers. Il y a des mouvemens qui ſont graves & majeſtueux : il y en a qui ſont vifs & rapides : il y en a qui ſont ſimples & doux. De même, la Poëſie a des marches de différentes eſpeces, pour imiter ces mouvemens, & peindre à l'oreille par une ſorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'eſprit par les mots. C'eſt une ſorte de chant muſical, qui porte le caractere non-ſeulement du ſujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette Harmonie n'appartient qu'à la Poëſie ſeule : & c'eſt le point exquis de la verſification.

Qu'on ouvre Homere & Virgile ; on y trouvera preſque partout une

expreſſion muſicale de la plûpart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée : on la ſent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle conſiſte. Souvent elle eſt ſi ſenſible qu'elle frappe les oreilles les moins attentives :

Continuò ventis ſurgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumeſcere, & aridus altis
Montibus audiri fragor, aut reſonantia longè
Littora miſceri, & nemorum increbreſcere murmur.

Et dans l'Eneïde, en parlant du trait foible que lance le vieux Priam :

Sic fatus ſenior, telumque imbelle ſine ictu
Conjecit, rauco quod protinus ære repulſum;
Et ſummo clypei nequicquàm umbone pependit.

Je ne puis omettre cet exemple tiré d'Horace :

Quâ pinus ingens, albaque populus
Umbram hoſpitalem conſociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo.

Au reſte, s'il y a des gens à qui la

Nature a refuſé le plaiſir des oreilles, ce n'eſt point pour eux que ces remarques ont eté faites. On pourroit leur citer les autorités des Grecs & des Latins, qui ſont entrés dans le plus grand détail par rapport à l'harmonie du langage (*a*); mais je me bornerai à celle de Vida; d'autant plus, qu'il donne en même-temps le précepte & l'exemple :

Haud ſatis eſt illis (poëtis) utcumque claudere verſum,
Et res verborum propriâ vi reddere claras.
Omnia ſed numeris vocum concordibus aptant;
Atque ſono quæcunque canunt imitantur, & apta
Verborum facie, & quæſito carminis ore.
Nam diverſa opus eſt veluti dare verſibus ora
Diverſoſque habitus : ne qualis primus & alter,
Talis & inde alter vultuque incedat eodem.
Hic melior motuque pedum & pernicibus alis,
Molle viam tacito lapſu per levia radit.

(*a*) Voyez Ciceron dans ſon Orateur & dans ſon dernier Liv. *de Orat.* Denis d'Halicarnaſſe dans ſon traité de l'Arrangement des mots. Quintilien Liv. 9. & Voſſius dans ſes Inſtitutions Oratoires, & dans ſon traité de la Grammaire.

Ille autem membris ac mole ignavius, ingens
Incedit tardo molimine ſubſidendo.
Ecce aliquis ſubit egregio pulcherrimus ore,
Cui lætum membris Venus omnibus afflat honorem.
Contra allus rudis informes oſtendit & artus,
Hirſutumque ſupercilium, ac caudam ſinuoſam,
Ingratus viſu ſonitu illætabilis ipſo:
Nec vero hæ ſine lege datæ, ſine mente figuræ
Sed facies ſua pro meritis, habituſque ſonuſque
Cunctis cuique ſuus vocum diſcrimine certo, &c.

La ſuite en eſt auſſi agréable qu'inſtructive, & elle forme pour nous une preuve ſans replique.

Telle eſt l'harmonie qui regne dans les Poëtes Grecs & Latins.

Cette harmonie peut-elle ſe trouver dans nos Poëtes? Nous nous arrêterons un moment ſur cette queſtion dans le Chapitre qui ſuit.

CHAPITRE V.

Si l'Harmonie artificielle peut ſe trouver dans la Poëſie Françoiſe.

IL y a une opinion etablie en faveur des Anciens & entierement déſavantageuſe aux Modernes. Voyons ſur quoi elle eſt fondée : & ſuppoſé qu'elle ſoit injuſte, oſons prendre modeſtement ce qui nous appartient.

Les Langues ne ſe ſont point faites par ſyſtême : & dès qu'elles ont leur ſource dans la nature même des hommes, il paroît néceſſaire qu'elles ſe reſſemblent toutes par bien des endroits, & que leur fraternité ſe retrouve juſque dans la verſification. On le verra par l'analyſe que nous allons faire de l'Art métrique, en peu de mots.

Il y a deux ſortes de langage dans

une même langue ; l'un qui s'appelle *proſe*, l'autre *vers*. Le fonds de ces deux langages eſt le même : ce ſont les mêmes mots & les mêmes conſtructions à peu de choſe près. Il ſemble que la grande différence qu'il y a entre eux, ne peut être que dans la meſure.

Meſure, en fait de Poëſie eſt le terme françois qui répond à celui de *nombre*, chez les Latins, & à celui de *rhythme*, chez les Grecs. En expliquant l'un des trois, ils ſeront tous trois expliqués. On me permettra quelques détails.

Une meſure en général eſt ce qui ſert de regle pour déterminer une quantité.

Les Géometres diſtinguent deux ſortes de quantités, l'une permanente, dont toutes les parties exiſtent enſemble, on la nomme *etendue* : l'autre ſucceſſive, dont les parties exiſtent l'une après l'autre, elle s'appelle *durée*. La premiere eſt l'etendue des corps. La ſeconde eſt l'etendue des

temps. On meſure les corps par la toiſe, le pied, le pouce, la ligne, le point, qui eſt leur elément commun. On meſure la durée par l'heure, la minute, la ſeconde, le temps ou l'inſtant, qui eſt à la durée ce que le point eſt à l'etendue.

Nous ſommes obligés de diſtinguer ici, pour prévenir toute equivoque, meſure grande, & meſure petite. La grande eſt celle qui contient pluſieurs fois telle petite. La petite eſt celle qui eſt contenue pluſieurs fois dans telle grande. Ainſi la toiſe contient tant de fois le pied, le pied tant de fois le pouce, le pouce tant de fois la ligne. De même l'heure contient tant de minutes, la minute tant de ſecondes, la ſeconde tant de tierces, &c.

Il faut au moins deux temps pour faire une meſure, comme il faut au moins deux points contigus pour faire une ligne. Ces notions poſées, venons à notre objet.

La Poëſie a ſes temps, & ſes me-

ſures compoſées de temps, & ſes vers compoſées de meſures, parce que c'eſt un chant rhythmique. Elle a de plus ſes ſyllabes, elle a ſes mots, elle a ſes phraſes; parce que c'eſt un diſcours auſſi bien qu'un chant. Si les ſyllabes ſont breves, on les evalue pour un temps; elle ne peuvent en avoir moins (*a*). Si elles ſont longues, elles ont deux temps; il leur en faut un au moins de plus qu'aux breves. Les mots de plus d'une ſyllabe ont au moins une meſure de deux temps; & les phraſes de pluſieurs poly-ſyllabes ſont au moins une grande meſure compoſée de pluſieurs petites. On croit que cela ne peut être conteſté.

Lorſqu'on voulut concilier le chant muſical avec les paroles, il fallut néceſſairement rendre les phraſes du

(*a*) Cette eſtimation ne peut être regardée comme rigoureuſe même chez les Latins puiſqu'ils avoient des breves plus breves, & des longues plus longues. Voyez Quintil. L. IX. chap. IV.

langage

langage égales à celles du chant; car le chant a auſſi ſes phraſes. Pour cela il fut néceſſaire d'établir une meſure commune à toutes deux, qui les fit marcher de concert, frapper & tomber enſemble, aux mêmes termes, ou points de repos. On compta les pulſations de la corde: on compta de même les pulſations des ſyllabes, qui ont chacune la leur: & l'accord ſymmétrique du langage avec le chant, continué dans une certaine etendue comparable avec une autre etendue, fit naître ce qu'on appella des *vers*: mais des vers *tels que les chantoient les Faunes & les bergers* (*a*); où les temps n'etoient comptés & marqués que par les ſyllabes; parce que la proſodie des langues dont on uſoit, n'etant pas rédigée, il falloit bien ſe contenter de cette evaluation, toute groſſiere qu'elle etoit. Il y a même apparence, que, comme les ſyllabes etoient plus ſenſibles que les temps,

(*a*) *Verſibu' quos olim Fauni vateſque canebant.*

on comptoit les ſyllabes ſans faire attention aux temps (*a*).

Les Grecs s'apperçurent de l'inconvénient de cette verſification. Il falloit que la ſyllabe, quelque longue qu'elle fût, s'abrégeât pour ſe renfermer dans un ſeul temps; ou que le temps marqué bref, s'allongeât pour s'etendre auſſi loin que la ſyllabe longue : ce qui défiguroit la prononciation de la langue, ou détruiſoit la meſure des vers. Ils prirent donc le parti de calculer la durée préciſe de chacune de leurs ſyllabes,

(*a*) *Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fuſum & aurium menſurâ & ſimiliter decurrentiam ſpatiorum obſervatione eſſe generatum; mox in eo repertos eſſe pedes. Quint. IX. IV.* Les Odes de Pindare peuvent ſervir de preuve à l'obſervation de Quintilien. Il en étoit de même chez les Lyriques Latins : c'eſt Ciceron qui nous l'apprend : *Quos cum cantu ſpoliaveris nuda pene remanet oratio.* Il en cite un exemple, après quoi il ajoute; *quæ, niſi cum tibicen acceſſit, orationi ſunt ſolutæ ſimillima.* Or. 55.

pour les ajuſter avec la valeur préciſe des temps.

Ce travail achevé, tout le ſyſtême de leur verſification changea. L'objet de l'innovation etoit que la ſyllabe qui etoit longue en proſe, reſtât longue en vers, ſans augmenter ni diminuer le nombre des temps.

Pour parvenir à ce but, ils inventerent trois meſures fixes: la meſure de deux temps, qui étoit remplie avec préciſion par deux ſyllabes breves. Elle auroit ſuffi ſi toutes les ſyllabes avoient eté pareilles quant à la quantité. Mais comme cette meſure de deux temps etoit ſurpaſſée d'un temps quand l'une des deux ſyllabes etoit longue, & de deux temps quand les deux ſyllabes etoient longues, il fallut avoir deux autres meſures, l'une de trois temps, qui pouvoit être remplie ſans excédent par trois ſyllabes breves, ou par deux, dont l'une longue & l'autre breve; la troiſieme de quatre temps, qui pouvoit être remplie de même, ou par qua-

tre breves, ou par deux longues, ou par une longue & deux breves. Alors les meſures, qui auparavant s'appelloient rhythmes, parce qu'on n'y conſidéroit que les temps, furent appellées meſures, pieds ou metres, parce qu'outre les temps, on y avoit egard au nombre & à la durée de chacune des ſyllabes qui rempliſſoient ces temps.

Ainſi dans le rhythme de deux temps, il ne put y avoir qu'une ſeule eſpece de metre, le pyrrique de deux ſyllabes breves.

Dans le rhythme de trois temps, il y eut trois metres, le tribraque, de trois breves; le trochée, d'une longue & d'une breve; & l'iambe, d'une breve & d'une longue.

Dans le rhythme de quatre temps, il y en eut quatre; le ſpondée, de deux longues; le dactyle, d'une longue & deux breves; l'anapeſte, de deux breves & une longue; l'amphibraque, d'une longue entre deux breves: ce furent les metres ſimples.

Des ſimples on en fit de compoſés ; mais qui ſont plutôt, dit Quintilien, des nombres (*a*) que des metres ou des pieds.

Il ſuit de cette analyſe, que le rhythme eſt proprement l'evaluation des temps par le levé & le frappé du pied ; & le metre, l'evaluation des ſons ou des ſyllabes par les temps.

Après cette premiere & grande opération ſur les elémens de la verſification il fut queſtion de fixer l'etendue des vers & de déterminer l'eſpece & l'ordre des metres ou pieds, qui rempliroient cette etendue.

Il fut reglé que les vers ſeroient de deux metres, ou de trois, ou de quatre, ou de cinq, ou enfin de ſix. Ce qui produiſit le Dimetre, le Trimetre, le Tetrametre, le Pentametre & l'Hexametre.

On voulut que l'hexametre, (nous parlons ici comme de l'héroïque plus

(*a*) *Quidquid ſupra tres ſyllabas habet, id ex pluribus eſt pedibus* IX. IV. *p.* 606.

connu) (*a*), fût compoſé de ſix metres, chacun de quatre temps, & tous dactyles ou ſpondées : ce qui lui donna une etendue de vingt-quatre temps, & un nombre de ſyllabes, qui varia depuis treize juſqu'à dix-ſept.

L'etendue des autres eſpeces de vers fut fixée de même, & remplie des eſpeces de metres qui leur ſont particuliers.

Les vers lyriques, qui avoient occaſionné la réforme, furent ſoumis à des loix plus ſevères que les autres. Dans les autres vers un metre ſe remplaçoit quelquefois par un autre : ici tout fut exigé en rigueur : on voulut que chaque ſyllabe fût décidée quant à la durée, quant à ſa poſition reſpective, & que le nombre en fût fixe & invariable : de ſorte que par-tout la meſure &

(*a*) On ſait que le Tetrametre ïambique eſt de huit meſures ; mais qui ſe battent en quatre meſures ; il n'a pas plus de temps que l'hexametre.

les paroles y fuſſent exactement & ſtrictement d'accord.

La meſure etant dreſſée ainſi, & fixée, etant exactement remplie par des metres, il falloit la terminer de maniere à faire ſentir la ſéparation des vers. On inventa des définences, ou cadences marquées ſenſiblement, comme une ſorte de pulſation plus forte, *percuſſio*, pour avertir l'oreille que le vers alloit être accompli. Dans l'hexametre ce fut le dactyle ſuivi du ſpondée. Dans toutes les autres eſpeces, il fut réglé que les metres caractériſtiques du vers, en feroient la finale caractériſtique, après laquelle viendroit le repos de l'oreille.

Enfin on obſerva que le repos final de l'oreille, marqué au bout de vingt-quatre temps dans le vers hexametre, pouvoit être eloigné un peu trop, & qu'il y auroit une grace de plus dans les vers de cette longueur, ſi l'on offroit à l'oreille un demi-repos qui pût être accepté ou refuſé, ſelon

le beſoin; & qui quelquefois ſerviroit à marquer la coupe des objets & des idées. Quelle qu'en fût la raiſon, la loi fut portée, & acceptée par le goût. Il eſt peu de vers de Virgile qui n'ait une eſpece d'hémiſtyche vers le troiſieme pied (*a*). Telle eſt en peu de mots l'hiſtoire naturelle de la verſification. Nous avions beſoin de ces préliminaires pour indiquer les caracteres de notre verſification : ce qui va ſe faire en deux mots.

Les Grecs & les Latins n'ont pu avoir des metres, que quand leur Proſodie fut rédigée, & ſoumiſe à des loix fixes. Il ſemble que la nôtre ne l'eſt point encore. Peut-être le ſera-t-elle quelque jour. Peut-être auſſi que quand elle le ſeroit, les

(*a*) *Arma virumque cano.....*
Italiam fato &c.

La ceſure même feroit ſeule cet effet, parce que, dit Quintilien, *eſt in ipſa diviſione verborum latens tempus.*

pieds n'auroient pas lieu dans notre Poëſie ; parce que notre langue n'eſt pas auſſi flexible dans ſes conſtructions que la Grecque & la Latine. Jodelle, Baïf & d'autres l'ont eſſayé ; mais le génie de la langue n'ayant pu s'y plier, il a fallu y renoncer.

Nos peres furent donc obligés de reprendre le ſyſtême de la verſification rhythmique. Ils employerent la meſure de deux temps, la plus ſimple & la premiere de toutes, & chaque temps fut marqué ſenſiblement par la pulſation d'une ſyllabe, breve ou longue. Ce fut leur premiere opération.

En ſecond lieu, ils fixerent l'etendue de différentes eſpeces de vers. Ils en firent de ſix meſures, de cinq, de quatre, de trois, de deux, quelquefois de meſures incomplettes. De-là nos vers alexandrins de douze ſyllabes, ceux de dix, de huit, de ſept, de ſix, &c.

3°. Au lieu des deſinences métriques des Grecs & des Latins, ils em-

ployerent les rimes, ou conſonnances finales ; ils n'avoient que ce moyen de rendre ſenſible la forme du rhythme.

4°. Les Grecs & les Latins avertis par le beſoin de l'oreille avoient adopté comme une regle dans leurs grands vers le demi-repos vers le milieu ; nos peres adopterent la même loi dans l'hémiſtyche, qui produit le même effet dans nos vers que la céſure du troiſieme pied dans les vers métriques.

Par ce plan de verſification nous avons eu quelques deſavantages vis-à-vis des Grecs & des Latins, mais avec quelques compenſations.

1. *Deſavantage.* Chacune de nos ſyllabes n'etant evaluée que pour un temps dans nos vers, nos ſyllabes longues y doivent tendre à s'abréger, & nos breves à s'alonger, puiſqu'elles correſpondent à une même durée, à un temps.

2. *Deſavantage.* Douze ſyllabes répondant toujours à douze temps, nos vers ſont néceſſairement mono-

tones : c'eſt une ſorte de plein-chant. Chez les Grecs & les Latins, il y a quelquefois deux ſyllabes pour quatre temps, comme dans le ſpondée, quelquefois trois, comme dans le dactyle : ce qui fait varier dans leur hexametre le nombre des ſyllabes, depuis treize juſqu'à dix-ſept (*a*).

3. *Deſavantage.* Nos rimes ſont trop ſenſibles, auſſi bien que nos hémiſtyches, qui produiſent une régularité trop frappante. Le dactyle & le ſpondée des Latins le ſont moins, parce qu'ils ſont de la même eſpece que les autres metres dont le vers eſt compoſé : ce qui tempere leur éclat.

Conſidérons maintenant les compenſations de la verſification rhythmique, qui eſt la nôtre.

1. *Compenſation.* Il eſt poſſible que le mouvement de nos vers en

(*a*) Il y avoit des gens, du temps de de Ciceron, qui ne croyoient pas que le ſpondée fût egal au dactyle. Cic. les cite dans ſon *Orateur* & ne les réfute pas.

ſoit plus cadencé & plus rapide par la briéveté des rhythmes, qui ne ſont que de deux temps. Dans les vingt-quatre temps du vers hexametre latin, l'oreille n'eſt frappée que par un hémiſtyche & une finale & ſix meſures; dans la nôtre, où chaque ſyllabe marque un temps, vingt-quatre temps donnent vingt-quatre ſyllabes, douze meſures, deux finales, & deux hémiſtyches,

Jeune & vaillant héros dont la haute ſageſſe
N'eſt point le fruit tardif d'une lente vieilleſſe.

2. *Compenſation.* Nos ſyllabes breves, qui ne rempliſſent pas le temps comme les longues, laiſſent à celles-ci des vuides pour s'etendre; ou ſi les ſyllabes voiſines n'en profitent point, on y place les repos, les ſilences imperceptibles, que l'eſprit & l'oreille demandent ſouvent pour la diſtinction des nombres & des idées. Ainſi dans les deux vers cités la conjonction *&* après *jeune*, la finale de *haute*, de *lente*, & d'autres qui ne rempliſſent pas leur temps, laiſſent le ſurplus de ce temps ou aux ſyllabes voiſines

pour s'etendre davantage, ou à l'oreille pour y placer des repos. Chez les anciens tous les repos etoient une addition nuiſible à la meſure ; ou bien il falloit les omettre.

3. *Compenſation.* Nous choiſiſſons les ſyllabes longues & les breves, ſans autre loi que celle du goût & de l'oreille, ſelon la nature & le caracture des idées que le poëte a à exprimer. Comment les Latins, dans le lyrique ſur-tout, pouvoient-ils concilier leurs metres avec l'harmonie, qui ne demande pas moins l'imitation du mouvement que celle des ſons ? Cinquante vers aſclépiades galoppent tous ſur les mêmes dactyles ; les idées qu'ils expriment ont-elles la même marche & le même caractere d'un bout à l'autre ? Si elles ne l'ont point ; comment les poëtes pouvoient-ils eviter la cenſure de Quintilien, qui blâme ces diſparates de l'idée avec l'expreſſion : *Nam & illud ubi opus eſt velocitate, tardum & ſegne : & hoc, ubi pondus exigitur,*

præceps ac reſultans, meritò damnetur. Par exemple dans ces deux vers d'Horace,

Semotique prius tarda neceſſitas
Leti corripuit gradum,

ſi *corripuit gradum* a une harmonie expreſſive par ſes deux dactyles ; *tarda neceſſitas*, qui a un ſens tout contraire, doit avoir une harmonie vicieuſe, par la raiſon qu'il forme auſſi deux dactyles.

Les Grecs & les Latins ont ſi bien ſenti cet inconvénient, que dans les vers propres aux Ouvrages de longue haleine, ils ont réglé plutôt les temps que les pieds. Dans les hexametres, par exemple, de ſix pieds, il y en a quatre où le poëte a le choix du dactyle ou du ſpondée. C'eſt même de cette liberté que ce vers tire preſque toutes les beautés qu'il a du côté de l'harmonie : & la contrainte du cinquieme & du ſixieme n'eſt qu'une eſpece de *rime de quantité*, qui répond à la *rime de ſons*, dans nos vers françois, & qui n'en a que l'effet.

Il y a plus : les vraies beautés des vers latins, malgré l'avantage des metres, ſont conſtamment celles qui dépendent du goût & de l'oreille du poëte. C'eſt tantôt une céſure qui figure avec l'objet de la penſée, tantôt une eliſion imitative : ce ſont des longues multipliées à deſſein, ou des breves entaſſées, des finales ſpondaïques, ou des ſons choiſis heureuſement pour peindre l'objet. L'eloge que l'on fait de ces beautés, prouve bien que le grand art de la verſification eſt bien plus dans le talent & le goût du poëte que dans la meſure technique du vers : Par exemple, dans ce vers *Nemorum increbreſcere murmur*, il eſt certain que ce ne ſont ni les ſpondées ni les dactyles qui en font la beauté harmonique. Portez le dactyle ſur d'autres mots : *quatit ungula campum*, ce n'eſt plus l'orage qui frémit. Ce ne ſont point non plus les breves qui expriment mieux que les longues : *murmur*, ou, comme prononçoient les Latins, *mourmour* eſt auſſi expreſſif que *increbreſcere*. Or

nous avons toutes ces eſpeces de beautés en françois. Voici un exemple où on pourra comparer une belle verſification françoiſe avec une belle verſification latine, ſur les mêmes penſées.

Vers de Corneille ſur le Canal de Languedoc.

La Garonne & l'Atax dans leurs grottes profondes,
Soupiroient de tous temps pour voir unir leurs ondes,
Et faire ainſi couler par un heureux penchant
Les tréſors de l'Aurore aux rives du couchant.
Mais à des vœux ſi doux, à des flammes ſi belles
La Nature, attachée à ſes loix eternelles,
Pour obſtacle invincible oppoſoit fierement
Des monts & des rochers l'affreux enchaînement.
France! ton grand Roi parle, & ces rochers ſe fendent,
La Terre ouvre ſon ſein, les plus hauts monts deſcendent:
Tout cede: & l'eau qui ſuit les paſſages ouverts,
Le fait voir tout-puiſſant ſur la Terre & les Mers.

Le P. Cleric, Jéſuite, a rendu en latin cette inſcription, vers pour vers, & quelques beaux qu'ils ſoient, ils n'eclipſent point ceux de Corneille: mais pour en bien juger il faut oublier

blier ce que c'eſt que dactile & ſpondée, & ne s'en rapporter qu'à l'oreille :

Dudum mitis Atax antriſque Garumna profundis
Ardebant thalamo lymphas ſociare jugali :
Scilicet ut junctis tandem feliciter undis,
Litus ad occiduum gazæ veherentur eoæ :
Talibus at votis ac talibus ignibus obſtans
Æternamque ſequens legem, Natura ſuperbis
Fluctibus objecit magnos longo ordine montes,
Immenſoſque operi ſcopulos, rupeſque cavandas.
Gallia ! vix juſſit Lodoix & ſaxa dehiſcunt,
Terra ſinus aperit, procumbunt vertice montes,
Cedunt cuncta, ſubit deffoſſos unda canales,
Terrarumque ſimul monſtrat mariumque potentem.

4. *Compenſation.* On a dit que nos rimes & nos hémiſtyches etoient trop ſenſiblement marquées ; cela ſe peut. Mais il ſe peut auſſi que les finales du vers latin n'aient pas eté moins ſenſibles pour les oreilles Latines (*a*).

(*a*) Ariſtote trouvoit la pulſation de l'iambe, du trochée trop foible pour l'oraiſon. Quel effet devoit produire chez eux la cadence finale du dactyle & du ſpondée dans les vers héroïques ? *Cicero, de Oratore*, 3, 47.

Cependant nos rimes ſont plus variées que n'etoient les finales des vers latins : nos finales ſont alternativement maſculines & féminines, & les mêmes ne peuvent revenir que de loin en loin. Nos hémiſtyches ne mettent preſque point de ſéparation dans les idées ; ils diſparoiſſent dans ceux de nos vers qui ont moins de dix ſyllabes. Enfin nos rimes ſont ſouvent entrelacées de maniere à diminuer conſidérablement l'impreſſion de la déſinence :

Source délicieuſe en miſere féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuſes voluptés ?
Honteux attachemens de la chair & du monde,
Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés !

Allez honneurs, plaiſirs, qui me livrez la guerre ;
Toute votre félicité,
Sujette à l'inſtabilité,
En moins de rien tombe par terre :
Et comme elle a l'eclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Y a-t-il moins de variété & d'agrément & de mouvement dans ces dix

vers que dans aucun morceau de Poëſie grecque ou latine ? On n'entend point battre continuellement le dactyle & le ſpondée ; mais on y ſent les longues & les breves, les temps & les rhythmes, les ſymmétries & les chûtes, enfin une juſte liberté au milieu des loix les plus auſteres. On peut y faire ſentir les meſures par un battement ſourd, du moins aux hémiſtyches & aux rimes, & aſtreindre par ce moyen les variations arbitraires des breves & des longues, dans des rhythmes ou cadences fixes, qui nous approchent de la préciſion rhythmique des Anciens.

En un mot, ſi c'eſt la meſure ou le rhythme qui produit l'harmonie chez les Anciens, nous l'avons auſſi bien qu'eux, & peut-être plus ſenſiblement qu'eux; on l'a prouvé ci-deſſus.

Si c'eſt le ſon même des mots & des ſyllabes dont les vers ſont compoſés; nous avons auſſi-bien qu'eux,

des ſons graves, aigus, doux, rudes, eclatans, ſourds, ſimples, nombreux, majeſtueux ? Cela n'a pas beſoin de preuves.

Ce ſont les metres, dira-t-on, que nous n'avons point, & qui faiſoient un ſi merveilleux effet dans la verſification ancienne. Nous n'avons pas les metres : mais nous avons les breves & les longues dont ſont compoſés les metres. Il ne faut que lire avec quelque attention pour s'en convaincre. Nous avons des longues, des plus longues, des breves, des plus breves, & des muettes qui ſont très-breves. Nous avons des longues par nature, des longues par poſition (comme les Latins & les Grecs, & par les mêmes raiſons qu'eux), dont le mélange peut produire, & produit réellement, dans les bons verſificateurs, le même effet pour une oreille attentive & exercée, que dans la verſification latine. On en peut juger par quelques vers qui ſuivent, & qu'on regarderoit peut-

être dans les Anciens comme des exemples frappans de l'harmonie poëtique :

Cadences marquées pour l'imitation.

Ses murs, dont le *sommet* se dérobe à la *vûe*,
Sur la cime d'un *roc* s'al*lon*gent sur la *nue*.....
Ses ais demi-pourris que l'*âge* a re*lâchés*,
Sont à coups de maillets *unis & rapprochés*.
Sous les coups redoublés tous les bancs *retentissent*.
Les murs en sont emus, les *voutes* en *mugissent*,
Et l'orgue même en *pousse* un *long gémissement*.
Que fais-tu Chantre hélas! dans ce triste moment?
Tu dors d'un profond *somme* : Boil.

On admire le *procumbit* de Virgile, cette chûte eſt-elle moins heureuſe ?

Sa *croupe* se *recourbe* en replis tortueux. *Rac.*
Un jour sur *ſes longs pieds* alloit je ne sais où,
Un Héron au *long bec emmanché d'un long cou* :
Il *côtoyoit* une riviere. *La Font.*

Cadence preſſée.

Le Prélat & sa troupe à pas tumultueux.....
Le Prélat hors du lit, impétueux s'elance. *Boil.*

Cadence douce.

Il eſt un heureux choix de ſons harmonieux. *Boil.*
Source délicieuſe en miſere féconde. *Cor.*

Cadence dure.

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne ſoit d'une voyelle en ſon chemin heurtée.....
D'une ſubite horreur ſes cheveux ſe hériſſent.
Boil.

Cadence grave.

Quatre bœufs atrelés d'un pas tranquille & lent,
Promenoient dans Paris le Monarque indolent.
Traçât à pas tardifs un pénible ſillon. *Boil.*

Cadence légere.

Tient un verre de vin qui rit dans la fougere.....
Il fait jaillir un feu qui pétille en ſortant....
Qu'à ſon gré déſormais la fortune me joue,
On me verra dormir au branle de ſa roue. *Boil.*

Cette harmonie ſi marquée ne ſe ſoutient pas toujours dans nos meilleurs verſificateurs, il eſt vrai : mais ſe ſoutient-elle davantage dans les Latins ? Ils ſe font un plaiſir, de même que nous, d'exprimer avec

ſoin certaines penſées auxquelles les mots de leur langue paroiſſent ſe prêter de meilleure grace ; mais dans les autres occaſions, ils ſe contentent d'une harmonie ſimple & ordinaire, qui conſiſte à rendre les vers coulants, & à ecarter avec ſoin tout ce qui pourroit choquer une oreille délicate.

Quand on dit que les verſificateurs ſe font un plaiſir de rendre en certains cas l'harmonie plus ſenſible, ce n'eſt pas qu'on veuille dire que Deſpréaux, Racine, ni les autres, aient compté, peſé, & meſuré chacune de leurs ſyllabes. « Je ne les en ſoupçonne » pas, dit M. l'Abbé d'Olivet, non » plus qu'Homere ni Virgile, quoi- » que leurs interpretes ſoient en poſ- » ſeſſion de le dire. Mais ce que je » croirois volontiers, c'eſt que la na- » ture, quand elle a formé un grand » poëte, le dirige par des reſſorts » cachés, qui le rendent docile à un » art dont il ne ſe doute point ; com- » me elle apprend au petit enfant du

» laboureur, ſur quel ton il doit prier,
» appeller, careſſer, ſe plaindre ».

C'eſt par cet inſtinct que nos poëtes lyriques emploient tantôt les grands, tantôt les petits vers, qui font le même effet, & peut-être plus heureuſement & plus conſtamment que dans le latin. Le grand vers a plus de majeſté : le petit a ordinairement plus de feu ou de douceur. Qu'on faſſe attention à l'uſage que nos poëtes lyriques en ont ſu faire ;

Ont-ils rendu l'eſprit ? Ce n'eſt plus que pouſſiere
Que cette majeſté ſi pompeuſe & ſi fiere,
Dont l'eclat orgueilleux etonnoit l'Univers :
Et dans ces grands tombeaux où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils ſont mangez des vers. Malherbe.

Et Rouſſeau :

Conti n'eſt plus : ô Ciel ! ſes vertus, ſon courage,
La ſublime valeur, le zele pour ſon Roi
N'ont pu le garantir au milieu de ſon âge
De la commune loi.

Il n'eſt plus : & les Dieux en des temps ſi funeſtes
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.
Soumettons-nous : allons porter ces triſtes reſtes
Au pied de leurs Autels.
Elevons à ſa cendre un monument célebre,
Que le jour de la nuit emprunte les couleurs :
Soupirons, gémiſſons ſur ce tombeau funebre
Arroſé de nos pleurs.

Il faut ſe ſouvenir de ces vers de M. de la Mothe :

Les vers ſont enfans de la Lyre :
On doit les chanter, non les lire.
A peine aujourd'hui les lit-on (*a*).

« (*a*) L'Auteur, » dit M. Schlegel, » traite foiblement » des avantages des » vers latins, afin » de donner la pré- » férence à la Rime » françoiſe..... Tous » ceux qui admettent » l'harmonie dans les » vers, conviennent » que la verſification » des Grecs & des » Latins doit l'emporter ſur les autres. L'Auteur eût ſuivi les traces de ſes prédéceſſeurs, s'il n'eût point eté entraîné par un préjugé plus fort, puiſé dans cet amour patriotique trop aveugle, que les François ont pour les Auteurs de leur nation: »

M. Schlegel nous

De tout ce que nous avons dit juſqu'ici ſur la verſification tant grecque & latine que françoiſe, il faut conclure: 1°. Que comme dans les vers lyriques partagés en couplets ſur le même air, les Anciens avoient une regle artificielle qui, déterminant la place des ſyllabes longues & des breves, devoit contribuer à la beauté du chant; de même ceux de nos Poëtes qui font des couplets pour être chantés, doivent au moins ſuivre la regle naturelle de l'oreille, pour placer

permettra de lui dire que les François doivent aimer leur langue & leurs Auteurs, ne fût-ce que parce que leur langue & leurs Auteurs, ayant mérité l'accueil des Etrangers, ſont devenus un moyen de nous lier avec nos voiſins, par le goût, par l'eſtime & par la reconnoiſſance réciproque. Mais s'il y a parmi nous un préjugé ſur notre verſification, il eſt tout entier contre nous-mêmes, & en faveur des Latins; & je ne demande ici qu'une choſe: c'eſt qu'il nous ſoit permis d'examiner les avantages des Latins, & de les réduire dans la comparaiſon, à ce qu'ils ſont, ſans anéantir ceux des autres.

auſſi les longues & les breves ſelon que l'air l'exige.

2°. Que dans les vers lyriques qui ne ſont point partagés en couplets, le Muſicien & le Poëte doivent tellement s'ajuſter enſemble pour les longues & pour les breves, qu'ils profitent de tout l'avantage qu'ils ont de n'être point aſſervis au pied du vers ſaphique, de l'alcaïque, de l'aſclépiade des Latins qui devoient néceſſairement ramener une certaine uniformité dans la muſique.

3°. Que dans les vers qui ne doivent point être mis en muſique, nos Poëtes trouvant dans notre langue des ſons de toutes eſpeces, des ſyllabes longues & de plus longues, des breves & de plus breves & de très-breves, ayant d'ailleurs les mêmes mouvemens, les mêmes temps que les Latins, ayant l'agrément des finales, & outre cela un avantage propre, qui eſt de pouvoir faire entrer la plûpart des repos de la prononciation dans la meſure, nos vers doivent

être auſſi beaux & auſſi agréables que ceux des Latins (*a*).

Pourquoi cette conſéquence nous paroît-elle un paradoxe ? Pourquoi ne ſentons-nous point l'harmonie de nos vers, comme nous ſentons celle des Latins ?

Me permettra-t-on de le dire pour nous juſtifier en quelque ſorte. L'oreille a ſes préjugés auſſi bien que l'eſprit. Et pour peu que l'habitude s'en mêle, l'erreur a autant de crédit qu'une vérité démontrée.

Il y a chez les Anciens une ſorte de méchaniſme auquel l'oreille s'habitue : c'eſt non-ſeulement le même eſpace à parcourir ; mais encore la même marche & le même retour de breves & de longues, qu'on peut

(*a*) Le P. Merſenne l'avoit dit avant le ſiecle de Louis XIV. On peut tranſporter dans nos vers rimés toute la richeſſe, la variété & la beauté des mouvemens qui ſont dans les Poëſies des Grecs, ſans qu'il ſoit néceſſaire de pratiquer les vers meſurés. Harm. univ. L. VI. Prop. 27.

comparer à ces refreins, dont le chant nous paroît, quand une fois nous le ſavons, plus naturel que celui de la plus touchante mélodie, qui ne s'eſt fait entendre qu'une fois. Par exemple, quand nous avons entendu cinq ou ſix vers aſclépiades courans ſur les mêmes dactyles, nous ſavons ſi bien cette marche que notre oreille prend les devans : elle attend les dactyles ou pieds caractériſtiques, & ſe frappe elle-même des ſons brefs ou longs qu'elle a retenus. C'eſt cette habitude qui nous fait paroître ſi chantans les vers grecs & les latins; & comme nous ne l'avons pas pour nos vers françois, qui peuvent revenir mille fois, ſans rapporter deux fois à l'oreille le même ordre, ni la même quantité des ſyllabes, les plus beaux vers françois ſont pour nous, ce qu'eſt un bel air que nous entendons pour la premiere fois.

Quand on voulut nous donner une idée de l'harmonie des vers, on nous

fit connoître les pieds, & enſuite ſcander

Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum.

Et pour nous en faire mieux ſentir la cadence, on la compara avec celle-ci:

Olli inter ſe magna vi brachia tollunt
In numerum, verſantque tenaci forcipe ferrum.

Et on nous fit entendre que les vers etoient plus ou moins harmonieux, ſelon qu'ils approchoient plus ou moins de ce caractere muſical, qui a tant de rapport avec l'objet de la penſée. On nous laiſſa croire en même temps, que cette beauté venoit toute des dactyles & des ſpondées, plutôt que des longues & des breves, & du ſon même des mots, des ſyllabes, des lettres. Aſſez long-temps après, quand nous entrâmes dans nos poëtes, ſans nous être préparés à cette lecture par aucune réflexion ſur les loix de notre Grammaire, ni ſur le génie de notre langue; ne voyant

plus ni dactyles ni ſpondées, ne ſoupçonnant même ni longues ni breves ; il n'eſt point étonnant que nous ayons fait, & que nous faſſions encore ſi peu de cas de notre bien, que nous ne connoiſſons pas ; & que nous eſtimions tant celui des étrangers, dont nous nous ſommes nourris uniquement, & occupés depuis notre enfance. Il étoit bien permis d'avoir ces idées dans le temps de la renaiſſance des Lettres ; lorſque la langue Françoiſe étoit encore informe. Mais aujourd'hui qu'elle eſt devenue une des plus polies & des plus belles langues du monde ; & qu'elle a produit des chefs-d'œuvre dans tous les genres ; cette queſtion mérite au moins d'être examinée ; & c'eſt être doublement injuſte que de décider pour la négative, ſans y avoir auparavant mûrement réfléchi.

Au reſte nous n'eſpérons pas que tout ce que nous venons de dire, ſoit ſans difficulté pour bien des perſonnes : nous avertiſſons ſeulement que

ſi on veut ſe donner la peine d'y faire attention ; ce ne ſera qu'à l'avantage & à la gloire d'une Langue que nous devons aimer, nous ſur-tout, puiſqu'elle fait aujourd'hui les délices des autres Peuples.

CHAPITRE

CHAPITRE VI.

La Poëſie du vers a ſa ſource dans l'imitation de la belle Nature.

DEMANDONS d'abord ce que c'eſt que *la Poëſie du vers.* On voit des vers qui ont la rime, l'hémiſtyche, le nombre des pieds; qui ont même certaines figures & certains tours poëtiques, & avec cela de la nobleſſe & de la douceur, & qui cependant n'ont point ce goût, cette ſaveur qu'on trouve dans ce qui eſt réellement vers: on dit, *ce vers eſt proſaïque.*

Cette queſtion eſt ſi peu éclaircie, que nous n'avons pas même de mot pour déſigner la choſe qui fait difficulté: car celui que je lui donne n'eſt point autoriſé. Ce n'eſt point la déſigner que de demander *en quoi conſiſte la verſification.* Le mot de verſification dans cette phraſe ne ſi-

gnifie que le méchaniſme du vers, le technique, qui contient les regles de la meſure, de la rime, des céſures, &c. Dira-t-on, *le ſtyle de la poëſie*, ou *la poëſie du ſtyle ?* Le ſtyle de la poëſie eſt ainſi nommé par oppoſition au ſtyle de la proſe, & il peut être ſans verſification. Télémaque a le ſtyle de la poëſie d'un bout à l'autre, & n'a point de vers. Or nous cherchons ce qui fait le vers & le bon vers. La poëſie du ſtyle eſt ainſi nommée par oppoſition à la poëſie des choſes ; & celle-ci conſiſtant dans la création artificielle produite par l'imitation de la nature, il ſemble que la poëſie du ſtyle ne doit conſiſter que dans l'imitation du langage de ceux qu'on ſuppoſe parler : mais cette imitation n'eſt point ce qui fait le bon vers. Tous ces termes ſont peu propres à déſigner avec préciſion la choſe que nous cherchons. Propoſons la choſe elle-même.

Un vers de Moliere eſt vers chez lui, il ſera proſe dans Corneille ;

celui de Corneille ſera vers dans le dramatique, & ceſſera de l'être dans l'epique. Quinaut ſeroit proſe pure, s'il n'etoit pas fait pour être mis en muſique. Il eſt lyrique, ſes vers ſont poëtiques, parce qu'ils ſont chantans. Cette différence eſt-elle fondée ſur quelque principe? Je le crois: mais s'il y en a un, quel eſt-il? S'il eſt vrai & juſte, il doit s'etendre à tout vers ſans exception, françois, latin, grec, &c. parce qu'il doit contenir la différence intrinſeque & eſſentielle du vers poëtique avec le vers proſaïque.

Le P. du Cerceau a prétendu que ce principe etoit l'inverſion. Mais nous prouverons ailleurs que l'inverſion n'eſt qu'un ſel du ſtyle poëtique, & qu'elle ne peut ſeule, & dans tous les cas, donner au vers cette ſaveur qui fait ce qu'on appelle un bon vers, un vers bien frappé.

Qu'eſt-ce donc qui peut la lui donner? Recourons au principe que

nous avons etabli. S'il eſt juſte & vrai, il doit ſe porter par-tout, & être applicable à tout ce qui appartient à la Poëſie.

La Poëſie eſt l'imitation de la belle nature exprimée par le diſcours meſuré. Cette imitation s'etend aux Dieux, aux Rois, au ſimple Citoyen dans ſa ville, au Berger dans ſa prairie, aux Animaux ſuppoſés parlans entre eux, ou avec les hommes; donc la Poëſie, d'abord, doit faire parler les Dieux, les Rois, les Citoyens, les Bergers, comme ils parlent réellement. C'eſt l'objet de l'imitation.

Cette imitation n'eſt point de la nature telle qu'elle eſt, mais de la nature choiſie & embellie, perfectionnée autant qu'elle peut l'être; donc la Poëſie doit faire parler les hommes & les dieux, non-ſeulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler, quand on les ſuppoſe dans le plus haut degré de la perfection qui leur convient. Ainſi

le ton proſaïque eſt celui de la nature telle qu'elle eſt, le ton poëtique eſt celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature.

La Poëſie, a-t-on dit dans tous les temps, eſt le langage des dieux. Mais comme les dieux parlent de tout, & qu'ils doivent en parler en dieux; il doit ſe former de la qualité de ceux qui parlent, & de celle de l'objet dont ils parlent, un ton mitoyen, plus haut que celui qui convient à l'objet dont on parle, & plus bas que celui de la perſonne qui parle. Laiſſons l'allégorie. Tout poëte qui enfante, monte ſon imagination de maniere qu'elle lui repréſente les objets dans un degré de perfection plus elevé que le naturel ordinaire. Inſpiré par la préſence de ces objets fortement peints dans ſon eſprit, ſon elocution doit prendre une teinte plus forte que celle de la nature: c'eſt ce degré de teinte qui fait le caractere du vers, non-ſeulement en françois, mais dans toutes les lan-

gues. Nous l'appellons *Poëſie du vers.* Si on en vouloit une définition préciſe, nous dirions qu'un vers eſt poëtique, ou véritablement vers, quand il a un ton, une nuance au-deſſus du ton ou de la nuance qu'auroit la phraſe ſi elle etoit en proſe; quand il a quelque caractere d'appareil, quel qu'il ſoit; quand ſon expreſſion a une élévation, une force, un agrément, dans les mots, les tours, les nombres, qu'on ne trouve point dans le même genre traité en proſe; en un mot, quand il montre le langage annobli, enrichi, paré, elevé au-deſſus de ce qu'il eſt quand il n'eſt que de la proſe : *ου κοινὸν.*

Portons ce principe dans l'Epopée, dans le dramatique & dans les autres genres; on le verra par-tout donner la couleur poëtique à la proſe.

L'Hiſtoire donne le ſpectacle des révolutions humaines. On y voit des mœurs vraies, des vices, des vertus, des talens ſouvent médiocres : c'eſt

un récit timide, qui ſe fait en préſence de la vérité, qui ne craint rien tant que le luxe des mots. L'Epopée ſaiſit le pinceau d'Homere. Elle embraſſe d'une même vûe tout l'Univers. Un Dieu lui préſente à la fois les cieux, la terre, les enfers, le préſent, le paſſé, l'avenir. Elle choiſit à ſon gré & dreſſe une hiſtoire des cauſes auſſi-bien que des faits; elle remonte juſqu'aux principes de la Providence, & nous montre à la fois les forces mouvantes, leur direction & les effets qu'elles ont produit. Dans cette ſituation les objets doivent prendre dans ſa bouche, une nobleſſe, une dignité ſupérieure à leur condition naturelle. Les hommes y parlent en héros, les princeſſes en reines; les paſſions y ont une energie, une vigueur continue; c'eſt la nature, mais la nature enchantée par l'enthouſiaſme des Muſes. Il n'y a pas un ſeul vers de l'Eneïde qui n'ait quelque choſe de la

dignité de la Muſe que ce poëte a invoquée, & c'eſt cette dignité qui en a fait le ton poëtique. S'il ne l'avoit pas, quoique peut-être il fût vers dans un autre genre, il ſeroit proſe dans l'Epopée.

Mais comment faire parler les dieux mieux qu'ils ne parlent ? Les dieux ne parlent point : ou s'ils parlent, ils parlent en hommes. Ainſi il s'agit de les faire parler comme nous imaginons que parleroient des hommes en qui ſe trouveroient une puiſſance & une ſageſſe ſans bornes. Ils auront alors pour nous le ton poëtique de la divinité.

On voit des Rois qui parlent avec dignité. Un ſens droit guide toutes leurs paroles : elles ſe ſuivent ſans ſe preſſer, & préſentent l'image d'une ame noble. Mais quel roi dira comme Auguſte :

Prens un ſiege, Cinna, prens, & ſur toute choſe;
Obſerve exactement la loi que je t'impoſe :
Prête, ſans me troubler, l'oreille à mes diſcours :
D'aucun mot, d'aucun cri n'en interromps le cours;

Tiens ta langue captive ; & ſi ce grand ſilence
A ton emotion fait quelque violence,
Tu pourras me répondre après tout à loiſir.....
Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon pere & les miens, &c.

Quel Prince a jamais parlé avec cette majeſté ? Il auroit eu ce ton de voix, auroit-il eu cette expreſſion riche, pleine, harmonieuſe ? Il y a des paroles admirables, de grands traits chez les Princes ; mais alors comme ils appartiennent moins à la nature qu'à la belle nature, ils ont le ton poëtique fondamental ; & dès qu'ils ſont exprimés d'une maniere noble, ils ont de quoi être des vers.

Il y a dans la Tragédie, comme dans l'Epopée, des degrés d'acteurs, d'intérêts, de paſſions, de ſituations. Ils y ſont tous avec un ſupplément de dignité qui les rend dignes du cothurne, ſans quoi ils ſeroient ou proſe, ou vers comiques : ce qui n'empêche pas que dans le comique, même le plus bas, il n'y ait encore la nuance dont il s'agit.

Les hommes la plûpart ſont etrangement faits,
Dans la juſte nature on ne les voit jamais. . . . .
Et la plus noble choſe ils la gâtent ſouvent,
Pour la vouloir outrer, ou pouſſer trop avant.

Quelque ſimple & naturelle que ſoit cette expreſſion, on ſent bien qu'elle a quelque choſe de plus que la proſe du langage familier.

Ce détail s'applique de lui-même à l'Eglogue, à la Fable, à l'Epître en vers, à la Satire, à l'Epigramme. Il y a dans toutes ces ſortes d'ouvrages, dès qu'ils ſont vraiment poëtiques, un apprêt, un ſoin qui ſe montre, & qui annonce qu'il y a une fête : & tous les vers qui n'en ont point la livrée ne ſont pas cenſés en être : c'eſt de la proſe. Un Ecrivain qui a le goût sûr & fin, altere ou fortifie les nuances, ſelon le beſoin & ſelon la condition du vers.

Mais qu'il faut l'avoir ſubtil, je dis le goût, pour prendre des nuances auſſi légeres que celles de Madame Deshoulieres, qui a tout ce qu'il faut pour la proſe, qui paroît

proſe pure, & qui cependant, dans ces endroits mêmes, a ce qui fait le caractere poëtique : ſa nuance peut ſe comparer à cet inſtant indiviſible dont parle la Fontaine : *Lorſque, n'etant plus nuit, il n'eſt pas encor jour.* En voici un exemple :

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'impoſture,
Qui ſont tant de maux parmi nous,
Ne ſe rencontrent point chez vous.
Cependant nous avons la raiſon pour partage;
Et vous en ignorez l'uſage.
Innocens animaux, n'en ſoyez point jaloux;
Ce n'eſt pas un grand avantage.

Ce morceau n'eſt ni du ton epique, ni du tragique, ni du comique, ni du paſtoral. Dans tous ces genres il ſeroit proſe, plus ou moins. Mais ici il ne l'eſt point, parce qu'il a quelque choſe au-deſſus de ce que la nature ſimple inſpireroit dans la ſituation où eſt Madame Deshoulieres. Elle voit des moutons qui paiſſent : elle compare leur ſort avec le nôtre : elle ſe livre à une douce rêverie mê-

lée de triſteſſe : elle ne penſe preſque point : elle ne fait que ſentir, & ſon ſentiment s'exprime doucement, preſque de lui-même. Cependant malgré cette indolence, on n'y voit rien de ſuperflu, de lâche. La nature ſeule ne ſe plaint pas ſi bien. Il y a donc quelque choſe de plus que ce qu'on voit communément dans la nature : ce plus eſt ce qui en fait le ton poëtique. Si Madame Deshoulieres eût ecrit en proſe à ſa Fille les mêmes penſées, ſur le même ſujet, y auroit-elle mis cette apoſtrophe ? Si elle l'eût miſe, l'eût-elle continuée pendant dix lignes ? Si elle l'eût fait, elle ſeroit ſortie du ton epiſtolaire. Par conſéquent elle a dans cette piece un autre ton que celui d'une lettre.

Ce principe nous donne la raiſon de toutes les différences qu'il y a entre le ſtyle proſaïque & le ſtyle poëtique. C'eſt de-là que viennent toutes les bizarreries & les ſingularités qu'on rencontre dans celui-ci. La Poëſie uſe des mots, elle en abuſe, elle en

etend le ſens, elle le reſſerre, elle le renverſe. Si la proſe met le régiſſant avant le régime, la poëſie ne manque pas de faire le contraire. Si l'actif eſt plus ordinaire dans la proſe, la poëſie le dédaigne & adopte le paſſif. Elle entaſſe les epithetes dont la proſe ne ſe pare qu'avec retenue: elle les place devant le ſubſtantif quand la proſe les met après; & après, quand la proſe les met devant. Elle emploie les ſinguliers pour les pluriels, les pluriels pour les ſinguliers. Elle n'appelle point les hommes par leurs noms: Achille eſt le fils de Pelée, Théocrite le berger de Sicile, Pindare le cygne de Dircé. Elle prend un long détour plutôt que de ſuivre un chemin battu. L'année eſt chez elle le grand cercle qui s'acheve par la révolution des mois. Elle ſerre les idées, charge les couleurs, ne ſouffre rien de médiocre, tout eſt riche chez elle: le chemin où elle marche eſt couvert de diamans, ou jonché de fleurs. Elle prend une

partie pour le tout, le tout pour une partie. Elle revêt de corps tout ce qui eſt ſpirituel, donne de la vie à tout ce qui n'en a point ; & comme ſi elle rougiſſoit d'être à la portée des eſprits vulgaires, elle s'enveloppe d'allégories, ne dit les choſes qu'à demi, jette rapidement des traits d'erudition, déſigne en paſſant les lieux, les evenemens, les temps, parce qu'elle ſuppoſe que ceux qui l'ecoutent ſont en etat de la comprendre. Enfin c'eſt pour cela qu'elle oſe emprunter des tours etrangers, pour ſe faire remarquer & ſe tirer du pair. Elle peint les détails que la proſe néglige ; elle ſe pique même de les rendre avec ſoin ; & dans tout cela elle n'a qu'un but, qui eſt de s'elever au-deſſus du ton naturel du genre dans lequel eſt l'ouvrage de poëſie qui ſe fait : un ſeul de ces moyens employé ſuffit pour empêcher que le vers ne ſoit proſe.

CHAPITRE VII.

Que cette doctrine eſt conforme à celle d'Ariſtote (*a*).

COMMENÇONS par traduire le texte même du Philoſophe. « Le » caractere eſſentiel de l'élocution » poëtique, dit-il, eſt qu'elle ſoit » claire, & non commune. Elle ſera » claire, ſi les mots n'y ſont em- » ployés que dans leur ſens propre ; » mais alors elle ſera commune : les » poëſies de Cléophon & de Sténélus » en ſont un exemple. Elle ſera non » commune, & au-deſſus du langage » ordinaire, ſi on y emploie les locu- » tions inuſitées : j'appelle ainſi les » mots qui ne ſont point de la lan- » gue, les métaphores, les mots » alongés, & en général tout ce qui » n'eſt point dans l'uſage ordinai-

(*a*) Chap. 22. de ſa poët.

» re (*a*). Mais ſi un Auteur n'em-
» ployoit que de ces locutions, il
» feroit une enigme, ou un barbariſ-
» me continuel. Car l'enigme n'eſt
» qu'une ſuite de mots métaphori-
» ques, comme le barbariſme une
» ſuite de mots etrangers à l'uſage
» régnant. Auſſi les poëtes doivent-

(*a*) Ariſtote indique quatre moyens d'elever la phraſe poëtique au-deſſus de la phraſe proſaïque: le premier eſt d'employer des mots etrangers, c'eſt-à-dire, d'une autre langue, ou d'une autre dialecte: le ſecond, d'employer des mots propres dans un ſens etranger, ce ſont les tropes: le troiſieme eſt de changer la forme ordinaire des mots uſités & pris dans un ſens propre, en les abrégeant ou en les alongeant: le quatrieme eſt d'employer des renverſemens de conſtructions ou des inverſions.

Ciceron marque trois moyens de relever l'elocution. *Si aut vetuſtum verbum ſit, quod tamen conſuetudo ferre poſſit; aut factum, vel conjunctione, vel novitate, in quo item auribus conſuetudinique parcendum; aut tranſlatum, quod maximè tanquam ſtellis quibusdam notat & illuminat orationem.* De Or. III. 43.

ils

» ils mêler les locutions communes
» avec les locutions inuſitées : celles-
» ci pour relever leur ſtyle, celles-
» là pour le rendre clair.

» Il y a un moyen de faire l'un &
» l'autre en même temps : c'eſt d'a-
» longer les mots, de les raccourcir,
» & de leur donner une conſtruction
» extraordinaire : le ſtyle alors pa-
» roîtra relevé, parce que ces alté-
» rations de mots ou de conſtructions
» ne ſeront point dans l'uſage com-
» mun ; il paroîtra clair, parce que
» ces mêmes mots ſeront pris dans
» leur ſens propre & uſité.

» C'eſt donc à tort qu'on blâme un
» Poëte quand il en uſe de la ſorte....
» Pour juger de la vérité de ce que
» je dis, qu'on eſſaye de mettre à la
» place de ces mots poëtiques d'au-
» tres mots de l'uſage ordinaire, ou
» pris dans leur ſens propre, on ſen-
» tira la différence. Euripide ne chan-
» ge qu'un mot ; & d'un vers plat
» d'Eſchyle il en fait un beau vers.
» Celui-ci avoit dit : *Un ulcere cruel*

» *mange mes chairs*, Euripide n'a fait » que mettre *ſe repaît de mes chairs.* » Qu'on diſe, *les rivages retentiſſent*, » l'expreſſion eſt commune; qu'on » diſe comme Homere : *les rivages* » *mugiſſent*, l'expreſſion eſt poëti- » que.

» Ariphrade s'eſt moqué des Tra- » giques qui emploient des mots & » des conſtructions dont perſonne » n'uſe.... Il ne ſait pas, ſans doute, » que c'eſt par cette raiſon que ces » mots & ces conſtructions ſont une » beauté de l'art, parce qu'elles ne » ſont point dans le langage ordi- » naire....

» Les mots compoſés de pluſieurs » mots conviennent plus ſpéciale- » ment aux dithyrambes, les mots » inuſités aux epopées, & les tropes » aux drames. Néanmoins les poëtes » epiques ont droit à toutes ces eſpe- » ces d'expreſſions. Pour les drames, » etant une imitation du langage or- » dinaire, ceux qui ecrivent dans ce » genre ne doivent jamais perdre de

» vûe cet objet ; ils n'ont pour eux » que la propriété des mots, les mé- » taphores, & quelques epithetes ».

Ce texte eſt ſi clair qu'il n'a pas beſoin d'être développé ; il ſuffit d'en faire l'application, avec quelque détail, à la Poëſie françoiſe.

Ariſtote diſtingue trois genres ou trois *couleurs* ; on me permettra d'employer ce terme d'après Horace, & même de le préférer à d'autres pour m'expliquer dans cette matiere.

Ces trois couleurs ſont celles du Dithyrambe ou de la Poëſie lyrique, celle de l'Epopée ou de la poëſie de récit, enfin celle du Drame ou de la Tragédie & de la Comédie. Si un Poëte, dit Horace, n'a ni le ſentiment pour connoître ces couleurs, ni le talent pour les rendre avec préciſion, il ne mérite point le nom qu'il porte :

Deſcriptas ſervare vices operumque colores,
Cur ego, ſi nequeo ignoroque, poëta ſalutor ?

Le même Poëte nous ayant dit ail-

leurs que la Comédie eleve quelquefois la voix, & que la Tragédie l'abaiſſe quelquefois :

Interdùm tamen & vocem comœdia tollit;
Et tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri :

il s'enſuit que non-ſeulement il y a des couleurs, mais encore des gradations & des nuances dans chaque couleur, puiſque chaque genre a une certaine latitude, ſans ſortir de ſa couleur.

Les nuances d'une même couleur chez les Poëtes ſont comme le ſtyle chez les Rhéteurs. Placées entre deux extrémités fixes, qui ſe rapprochent peu à peu l'une de l'autre ſur un même fonds, elles n'ont une différence frappante que quand on compare les extrémités l'une avec l'autre, ou avec leur milieu. C'eſt ce qui a formé chez les Rhéteurs le ſtyle ſimple ou familier, le ſtyle relevé & ſoutenu, qu'on appelle mal-à-propos ſublime en françois, & le ſtyle médiocre ou moyen, qui eſt à une egale

diſtance des deux autres. De même donc que le ſtyle ſublime ou relevé, quand il deſcend, & le ſtyle ſimple, quand il s'eleve, peuvent s'approcher du ſtyle moyen, ſans perdre ni l'un ni l'autre leur caractere; de même dans nos trois genres ou couleurs de poëſie, les nuances peuvent s'affoiblir ou ſe fortifier juſqu'à un certain point ſans ſortir de leur eſpece; le poëte peut ſe jouer dans l'intervalle d'un extrême & du milieu, nuancer ſon ſtyle, pourvu qu'il n'en rompe point l'unité. Mais ſi en deſcendant ou en montant, il paſſoit au-delà de ce milieu, marqué par le goût auſſi-bien que par l'eſprit; quoiqu'il conſervât la couleur poëtique en général, il eſt evident qu'il perdroit celle de l'eſpece, la Comédie deviendroit tragique, la Tragédie ſeroit epique ou lyrique, c'eſt-à-dire, que les couleurs & les genres ſeroient confondus.

Voyons maintenant quelles ſont les trois couleurs génériques qui ca-

ractériſent les trois ſortes de poëſie dont parle Ariſtote.

La Poëſie epique a pour objet d'exciter l'admiration ; par conſéquent chez elle tout doit tendre au merveilleux. La Poëſie dramatique veut achever une action intéreſſante ; par conſéquent tout doit peindre l'activité dans ſon ſtyle. La Poëſie lyrique veut exciter en nous l'enthouſiaſme des paſſions qu'elle eprouve ; par conſéquent elle doit employer tous les traits qui peuvent peindre fortement l'enthouſiaſme & le communiquer. En un mot, la Muſe epique eſt aſſiſe, & raconte à des auditeurs etonnés, des choſes qui tiennent du prodige. La Muſe dramatique marche, & ſe preſſe d'atteindre à un but indiqué. La Muſe lyrique danſe & chante, meſurant ſes pas ſur ſes paroles, & ſes paroles ſur la joie vive qu'elle reſſent. La couleur du Genre lyrique eſt donc l'ivreſſe du ſentiment, & tout ce qui peut la repréſenter & la produire ; celle du

Poëme epique eſt le merveilleux du récit, fait par une divinité à de ſimples mortels; celle du Dramatique eſt celle d'une action qui ſe fait ou par des rois, ou par des hommes du peuple.

Quel eſt le ſtyle que les Poëtes peuvent employer pour rendre ces couleurs?

Ariſtote nous met ſur la voie des détails. La Poëſie lyrique, dit-il, emploie avec ſuccès les mots doubles, c'eſt-à-dire, les mots compoſés de pluſieurs autres mots. La raiſon eſt, qu'outre qu'ils ne ſont point vulgaires, ils ſont plus ſonores, & par conſéquent plus propres au chant.

Nos lyriques françois ne pouvant ſuivre la lettre du précepte d'Ariſtote, ils en ſuivent l'eſprit. Ils ont ſoin d'employer les mots les plus ſonores & les plus nombreux; ils uſent d'une eſpece de vers où les rimes ſont plus fréquentes, afin d'exercer davantage l'oreille, & de marquer plus forte-

ment le rhythme ou les cadences : ils emploient les conſtructions & les liaiſons les plus douces, qui ſe prêtent mieux à la mélodie & aux inflexions du chant :

Seigneur, dans ta gloire adorable,
Quel mortel eſt digne d'entrer!
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce ſanctuaire impénétrable,
Où tes ſaints inclinés d'un œil reſpectueux,
Contemplent de ton front l'eclat majeſtueux!

La Poëſie epique, ajoute le Philoſophe, emploie les mots etrangers, les tropes, les alongemens & les abréviations de mots, les conſtructions renverſées.

L'Epopée françoiſe peut employer les mêmes moyens, mais à ſa maniere, & avec une grande ſobriété : elle a les latiniſmes de mots, de régime, de conſtruction; elle a les figures grammaticales, l'ellipſe, le pléonaſme, la ſyllepſe, l'hyperbate; elle a les tropes de toute eſpece, les métaphores, les allégories; elle a

les autres figures de mots qui tiennent du trope; elle dit *malheureux ſuccès, fidele en ſes menaces; criniere* pour *cheveux; ſouci* pour *amour; ennuis* pour *chagrins amers;* elle accouple des mots qui ne ſont point faits pour aller enſemble : *ces pieux fainéans : fier du honteux honneur;* elle multiplie les epithetes pittoreſques : *la cruche au large ventre : ſa barbe limoneuſe;* elle ménage des hémiſtyches imitatifs, *Tu dors d'un profond ſomme. S'engraiſſoient d'une longue & ſainte oiſiveté.* Nous ne parlons point des inverſions, qui reviennent à tout moment, ni d'une certaine préciſion plus terminée qui regne dans les penſées & les expreſſions, qui marque le ſoin, l'appareil, & qui quelquefois fait le ſeul caractere du vers, c'eſt-à-dire, qui releve la phraſe, & l'empêche d'être *commune.*

Enfin la Poëſie dramatique, ſelon Ariſtote, n'eſt pas auſſi hardie que l'Epopée. Elle doit toujours ſe ſou-

venir qu'elle eſt une imitation du langage ordinaire; & qu'elle n'a, pour ſe diſtinguer de la proſe, que la métaphore, & ce qui eſt compris ſous le nom d'ornement.

Ce que dit Ariſtote eſt ſi vrai, que dans la Poëſie epique même, lorſque le poëte fait parler quelqu'un de ſes héros, fût-il un dieu, le ton change & devient tout différent:

Vix è conſpectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant læti & ſpumas ſalis ære ruebant,
Cùm Juno hæc ſecum: Mene incœpto deſiſtere victam,
Nec poſſe Italiâ Teucrorum avertere regem?
Quippe vetor fatis. Pallaſne exurere claſſem
Argivûm atque ipſos potuit ſubmergere ponto, &c.

A peine ils quittoient les bords Siciliens, les vents enfloient leurs voiles déployées, l'airain fendoit l'onde ecumante, &c. Les deux premiers vers ſont epiques par les expreſſions, *Siculæ telluris*, *in altum*, *ſpumas ſalis*, *ære*, *ruere*. Les autres ſont dramatiques, parce que c'eſt Junon qui parle, & non le poëte. Quoiqu'elle

ſoit une déeſſe, elle eſt obligée de prendre le ton de quelqu'un qui agit, & par-là de ſe rapprocher du langage de ceux qui agiſſent.

La Poëſie dramatique françoiſe n'a point d'autre regle, ni d'autre marche à ſuivre dans cette partie que celle des Grecs & des Latins. La couleur générale de tout drame en toute langue, eſt que toutes les penſées, tous les tours, toutes les expreſſions, aient une ſorte de tendance au terme ou à l'achevement de l'action entrepriſe. Toute locution qui aura l'air de repos ou d'oiſiveté, qui ne ſera employée que pour être vue & remarquée, y ſera un vice de couleur. Le théâtre eſt l'image de ce qui ſe paſſe dans une maiſon, au moment déciſif d'une affaire critique : on ne parle, on ne penſe, on ne ſe remue que relativement à cette affaire.

Mais comme il y a le haut & le bas Dramatique, je veux dire le Tragique & le Comique, la couleur générique, qui eſt celle de l'ac-

tion, a auſſi des nuances différentes, qui ſont marquées, non-ſeulement par la qualité des ſujets, mais encore par celle des perſonnages : ainſi il y a non-ſeulement les deux nuances générales qui conſtituent la Tragédie & la Comédie, chacune dans leur eſpece, & qui ſont dans la dramatique comme le ſtyle relevé & le ſtyle ſimple chez les Rhéteurs : il y a encore une infinité de nuances ſenſibles dans l'une & dans l'autre eſpece. Andromaque n'a point la nuance d'Athalie, ni celle de Cinna ; un roi, un pere, un fils, une mere tendre, ont chacun la leur, qui varie encore ſelon qu'ils ſont de ſang froid, ou dans la paſſion, dans telle paſſion, ou dans telle autre.

Il en eſt de même dans la Comédie. Le haut & le bas Comique y font deux nuances principales, qui ſe ſous-diviſent en une infinité d'autres nuances. Alceſte, Philinte, Criſpin, Lucas, doivent avoir la couleur poëtique de leur caractere, de leur éducation, de leur ſituation, de leur mo-

ment. La plus mauvaiſe couleur de toutes dans les drames, eſt la couleur perſonnelle du poëte : & cependant Corneille & Racine ont eu tous deux la leur. Il faut du moins que cette couleur du poëte ne couvre pas entierement celles des perſonnages, ni qu'on puiſſe dire : *Tout a l'humeur gaſconne en un Auteur gaſcon :* ce qui eſt arrivé quelquefois à Corneille, & jamais à Racine.

Pour nos poëtes d'aujourd'hui, ils paſſent la plûpart ſans façon & ſans apprêt, dans la même piece, dans la même ſcene, dans le même couplet, ſuivant la chaleur qu'ils eprouvent dans l'inſtant, ou plutôt ſelon la rencontre d'un mot ou d'un tour que le haſard leur préſente, ils paſſent du dramatique au lyrique, ou à l'epique, du tragique au comique, du comique au tragique, & qui pis eſt, du ſentiment & des paſſions à l'ingénieux & au métaphyſique. Rarement ils ont le courage de ſacrifier une beauté déplacée. Il faut varier ſans doute :

mais ſur un fond qui ſoit un ; la variété doit être toujours circonſcrite par l'unité.

Tout ſe ſuit & ſe tient dans les arts auſſi bien que dans la nature : c'eſt parce que la Poëſie veut paroître & briller, qu'elle choiſit ſes objets, & qu'elle les eleve au-deſſus d'eux-mêmes, en les perfectionnant. C'eſt par la même raiſon qu'elle eleve ſon ſtyle par le choix des mots, des tours, des conſtructions. La même raiſon doit exiger auſſi, quand on récite ou qu'on lit des vers, qu'on le faſſe d'un autre ton que la proſe. Il y a une prononciation poëtique qui eſt une eſpece de chant, plus ou moins ſoutenu, ſelon les genres. On lit d'un autre ton de voix les vers de l'Epopée, ceux de la Tragédie, de la Poëſie lyrique ; & d'un autre, les comiques, les ſatiriques, ceux des Epîtres. Ces derniers ont preſque le ton familier : cependant s'ils l'avoient tel qu'il eſt, ils ſeroient mal récités : il faut qu'il y ait quelque choſe qui

faſſe ſentir qu'ils appartiennent au langage poëtique. Comme celui-ci a, ſoit un ton, ſoit un demi-ton, enfin une nuance au-deſſus du naturel, la prononciation de celui qui récite ou qui lit des vers, doit être montée au même point.

Il en eſt de même des geſtes dans l'action. On diſtingue les geſtes de théâtre de ceux des converſations & des diſcours oratoires. Ceux-ci ſont proſaïques, s'il m'eſt permis de me ſervir de ce terme, & les autres poëtiques; c'eſt-à-dire, qu'ils ont un degré de perfection, d'energie, qu'ils n'ont point lorſqu'ils accompagnent la proſe. Les geſtes du théâtre en chaire paroîtroient affectés, on n'y doit point ſonger à plaire. Il faut donner la nature telle qu'elle eſt: pourvu qu'elle ſoit libre & ſans difformité, on eſt content. Mais ici on veut nous donner le beau. Il faut donc que tout ſoit dans un degré de perfection, plus qu'ordinaire: c'eſt la loi. On ſent qu'elle eſt juſte; on veut qu'elle ſoit

exécutée en rigueur, ſans quoi on n'a point ce qu'on attendoit, & qu'on avoit droit d'attendre.

Ainſi, geſte, ton de voix, ſtyle, choſes, tout cela doit être naturel dans la Poëſie, parce que ſans cela il ne reſſembleroit point. Mais en même-temps il faut qu'il ait au moins un degré au-deſſus de la nature ordinaire, parce que la poëſie a pour objet de plaire. Elle s'y eſt engagée : & ſi elle ne donnoit que la nature telle qu'elle eſt, ſon entrepriſe ſeroit à pure perte. Elle n'auroit que le ſtérile avantage de mettre ſur la toile, tous les défauts qu'on voit dans la nature.

Paſſons maintenant aux regles particulieres de chaque eſpece de Poëſie.

CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

L'Epopée a toutes ſes regles dans l'Imitation.

LE terme d'*Epopée*, pris dans ſa plus grande etendue, convient à tout récit poëtique : & par conſéquent à la plus petite fable d'Eſope, ἔπος ſignifie *récit*, & ποιῶ, *faire*, *feindre*, *créer*.

Mais ſelon la ſignification ordinaire, & qui eſt etablie par l'uſage, il ne ſe donne qu'au récit poëtique de quelque grande action, qui intéreſſe toute une Nation, ou même tout le Genre humain. Les Homeres & les Virgiles en ont fixé l'idée, juſqu'à ce qu'il vienne des modeles accomplis.

L'Epopée eſt le plus grand ouvrage que puiſſe entreprendre l'eſprit humain. C'eſt une eſpece de création qui demande en quelque ſorte un Génie tout-puiſſant. On embraſſe dans la

même action tout l'Univers : le Ciel qui regle les deſtins, & la Terre où ils s'exécutent.

On peut la définir : un Récit en vers d'une action vraiſemblable, héroïque & merveilleuſe. On trouve dans ce peu de mots, la différence de l'Epopée avec le Roman, qui n'eſt pas le récit d'une ſeule action ; avec l'Hiſtoire, qui ne va pas juſqu'au merveilleux ; avec la Dramatique, qui n'eſt pas un récit ; avec les autres petits poëmes, dont les ſujets ne ſont pas héroïques.

Il s'agit de trouver toutes les régles de chacune de ces parties dans l'imitation.

Le merveilleux, qui paroît le plus eloigné de ce principe, conſiſte à dévoiler tous les reſſorts inconnus des grandes opérations ; à montrer non-ſeulement les hommes qui agiſſent, mais encore la main de la Divinité qui les guide, ou qui les porte où elle le juge à propos ; à faire voir d'un côté l'homme avec ſa foibleſſe

& ſon ignorance, ſes paſſions & ſes vertus; & de l'autre, la ſageſſe, la puiſſance, la bonté, la juſtice de l'Etre ſuprême, qui diſpoſe du ſort de l'homme à ſon gré; de maniere que l'Epopée ſoit en même temps l'hiſtoire de l'humanité & de la Divinité & des rapports mutuels de l'une avec l'autre; en un mot, l'hiſtoire des Dieux, des hommes & de la Religion (*a*). Or pour peindre ce Merveilleux, le Poëte n'a d'autre moyen que l'imitation ou le vraiſemblable. C'eſt ſa régle ici, comme ailleurs : & le lecteur intelligent ne manque point de l'y ramener, quand il s'en écarte.

Comme tous les hommes ſont naturellement convaincus qu'il y a une Divinité qui regle leur ſort, & que le Poëte, qui eſt homme comme

(*a*) On peut lui appliquer une grande partie d'une définition de la Philoſophie, donnée par les Anciens : Imitatio *rerum divinarum & humanarum, cauſarumque quibus hæ res continentur.* Cic.

nous, a par cette conviction les germes des mêmes idées que nous; il s'appuie ſur ce point fixe : enſuite il ſe déclare inſpiré par un Génie, qui aſſiſte au conſeil des Dieux; où il a vu le principe & les cauſes ſecretes des choſes que les hommes ne connoiſſent que quand elles ſont arrivées.

Voilà donc deux moyens de nous faire croire le Merveilleux qu'il nous annonce : le premier, c'eſt qu'il nous préſente des choſes qui reſſemblent à celles que nous croyons : le ſecond, qu'il nous les dit d'un ton d'autorité & de révélation. Le ton d'oracle m'ebranle & la vraiſemblance des choſes me convainc. J'entends une voix ſublime : je ſens un feu divin qui m'embraſe : je reconnois les idées que j'ai de la conduite de la Divinité par rapport aux hommes. Je vois outre cela des héros, des actions, des mœurs peintes ſous des traits que je connois; j'oublie la fiction, je l'embraſſe comme la vérité; j'aime tous ces objets; s'ils n'exiſtent

point, ils méritent d'exiſter ; & la Nature y gagneroit, ſi elle etoit auſſi belle que l'Art. Ainſi je crois volontiers que c'eſt la Nature elle-même : & ne puis-je pas dire que c'eſt elle, puiſque je le crois ?

En effet, ce Merveilleux plairoit-il, s'il n'etoit point conforme au vrai, & qu'il ne fût que l'ouvrage d'une imagination egarée ? *Rien n'eſt beau que le vrai.* Homere m'enchante, mais ce n'eſt point quand il me montre un fleuve qui ſort de ſon lit pour courir après un homme, & que Vulcain accourt en feu pour forcer ce fleuve à rentrer dans ſes bords. J'admire Virgile, mais je n'aime point ces vaiſſeaux changés en Nymphes. Qu'ai-je affaire de cette Forêt enchantée du Taſſe, des Hippogriffes de l'Arioſte, de la Génération du Péché mortel dans Milton ? Tout ce qu'on me préſente avec ces traits outrés & hors de la Nature, mon eſprit le rejette : *incredulus odi.* La Nature n'a pas guidé le pinceau.

Cependant j'aimerois mieux ces ecarts, pourvu qu'ils fuſſent d'un moment; que la retenue toujours glacée, & la triſte ſageſſe d'un Auteur qui n'abandonne jamais le rivage, & qui y echoue par timidité: *Eſt quodam prodire tenus, ſi non datur ultrà.* Quand on a lu les chefs-d'œuvre de la Muſe epique, chacun, ſelon ſa portée, a ſenti un degré de ſentiment, au-deſſous de quoi tout ce qui reſte, eſt cenſé médiocre; parce qu'il ne remplit pas la meſure, je ne dis pas du parfait, qui n'a peut-être jamais exiſté, mais de ce qui nous en tient lieu, eu egard à notre expérience.

L'Epopée doit donc être merveilleuſe: puiſque les modeles de la Poëſie epique nous ont emus par ce reſſort. Mais comme ce Merveilleux doit être en même temps vraiſemblable, & que, dans cette partie, comme dans les autres, le vraiſemblable & le poſſible ne ſont point toujours la même choſe; il faut que

ce Merveilleux ſoit placé dans des actions & dans des temps, où il ſoit en quelque ſorte naturel.

Les Payens avoient un avantage : leurs Héros etoient des enfans des Dieux, qu'on pouvoit ſuppoſer en relation continuelle avec ceux dont ils tenoient la naiſſance. La Religion Chrétienne interdit aux Poëtes modernes toutes ces reſſources. Il n'y a gueres que Milton, qui ait ſu remplacer le Merveilleux de la Fable, par celui de notre Religion. La ſcene de ſon Poëme eſt ſouvent hors du monde, & avant les temps. La révélation lui a ſervi de point d'appui : & de-là, il s'eſt elevé dans ces fictions magnifiques, qui réuniſſent le ton emphatique des oracles, & le ſublime des vérités Chrétiennes.

Mais vouloir joindre ce Merveilleux de notre Religion avec une hiſtoire toute naturelle, qui eſt proche de nous : faire deſcendre des Anges pour opérer des miracles, dans une entrepriſe dont on ſait tous les nœuds

& tous les dénouemens, qui ſont ſimples & ſans myſteres; c'eſt tomber dans le ridicule, qu'on n'evite point, quand on manque le merveilleux.

Pour faire un Poëme epique, il faut donc commencer par choiſir un ſujet qui puiſſe porter le Merveilleux : & ce choix fait, il faut tellement concilier les opérations de la Divinité avec celles des Héros, que l'action paroiſſe toute naturelle, & que le ſpectacle des cauſes ſupérieures & celui des effets ne faſſent qu'un Tout. L'action eſt une. Ce n'eſt pas aſſez : il faut que les acteurs y jouent des rôles variés, chacun ſelon leur dignité, leur état, leur intérêt, leurs vues. Ce qui demande du jugement, de l'ordre, & un génie fécond en reſſorts.

Il s'agit de plaire par un naturel bien choiſi, bien ordonné, bien préſenté. Les idées que nous avons de la Divinité guident le Poëte pour le Merveilleux. L'Hiſtoire, la Renommée, les préjugés, les obſervations

particulieres du Poëte, ſon cœur, le guident pour la conduite des héros. Tout eſt réglé dans le Ciel : tout eſt incertain ſur la Terre. C'eſt un jeu de théâtre perpétuel pour le lecteur (*a*). Ajoutez à cela l'intérêt des nœuds, & l'ignorance des moyens pour arriver au dénouement. C'eſt ſur ce plan qu'on doit dreſſer ce qu'on appelle la fable, ou, ſi je l'oſe dire, *la charpente* de l'Epopée.

Pour etablir l'ordre, il faut qu'il y ait un but, où tout ſe porte comme à ſa fin. Le Pere le Boſſu prétend qu'on doit prendre une maxime importante de morale, la revêtir d'abord d'une action chimérique, dont les acteurs ſoient A & B : chercher enſuite dans l'Hiſtoire quelque fait intéreſſant, dont la vérité miſe avec le fabuleux, puiſſe ajouter un nouveau crédit à la vraiſemblance ; &

(*a*) Il y a une ſorte de Jeu de théâtre qui eſt, quand le Spectateur, ſachant ce qui ſe paſſe, jouit de l'erreur ou de l'ignorance d'un acteur qui ne le ſait pas.

enfin impoſer les noms aux acteurs, qu'on appellera Achille, Minerve, Tancrede, Henri le Grand.

Ce ſyſtême peut s'exécuter : perſonne n'en doute. De même qu'on peut dépouiller un fait de toutes ſes circonſtances, & le réduire en maxime ; on peut auſſi habiller une maxime, & la mettre en fait. Cela ſe pratique dans l'Apologue, & peut ſe pratiquer de même dans tous les autres Poëmes. Je crois même que ce ſyſtême, tout métaphyſique qu'il eſt, ne doit être ignoré d'aucun Poëte, & qu'on peut en tirer de grands ſecours pour l'ordre & la diſtribution d'un Ouvrage. Mais que dans la pratique il faille commencer par le choix d'une maxime ; cela eſt d'autant moins vrai, que l'eſſence de l'action ne demande qu'un but, quel qu'il ſoit. Ce ſera, ſi l'on veut, de mettre un Roi ſur le Trône, d'etablir Enée en Italie, de gronder un Fils déſobéiſſant. La maxime de morale ne manque point de ſe trouver au bout; puiſ-

qu'elle ſort naturellement de tout fait, hiſtorique ou fabuleux, allégorique ou non (*a*).

(*a*) Il y a deux ſortes d'Allégorie : l'une qu'on peut appeller Morale, & l'autre Oratoire. La premiere, cache une vérité, une maxime : tels ſont les Apologues : c'eſt un corps qui revêt une ame : l'autre eſt un maſque qui couvre un corps ; elle n'eſt point deſtinée à envelopper une maxime, mais ſeulement une choſe qu'on ne veut montrer qu'à demi, ou au travers d'une gaze. Les Orateurs & les Poëtes ſe ſervent de celle-ci quand ils veulent louer ou blâmer avec fineſſe. Ils changent les noms des choſes, les lieux, les perſonnes, & laiſſent au Lecteur intelligent à lever l'enveloppe, & à s'inſtruire lui-même. La premiere eſpece d'allégorie peut être miſe en uſage dans l'Epopée ; mais elle eſt, comme nous l'avons dit, peu vraiſemblable & peu conforme à la nature de l'eſprit humain. La ſeconde eſpece entre avec beaucoup de grace dans un Poëme ; mais elle n'eſt point de ſon eſſence. C'eſt un mérite qui tient à l'ouvrier plutôt qu'à l'ouvrage & qu'on reconnoît par l'Hiſtoire, plutôt que par le Poëme même. Enée ne ſeroit pas l'image d'Auguſte, que ſon

La premiere idée qui ſe préſente à un Poëte, qui veut entreprendre un Poëme epique, c'eſt de faire un Ouvrage qui immortaliſe le Génie de l'Auteur: voilà la diſpoſition du Poëte. Elle le conduit naturellement au choix d'un ſujet qui intéreſſe un grand nombre d'hommes, & qui ſoit en même temps ſuſceptible de toutes les grandes beautés de l'Art. Pour dreſſer ce ſujet, & le rédiger en un ſeul corps, il fait comme font les hommes qui agiſſent : il ſe propoſe

tableau n'en ſeroit pas en ſoi moins beau. Tous les jours les Peintres nous donnent des portraits dans leurs tableaux d'hiſtoire. Ces portraits ſont un double plaiſir aux ſpectateurs qui en connoiſſent les modeles : mais ils ne laiſſent point d'en faire, comme tableaux, à ceux qui ne les connoiſſent pas; pourvu qu'ils expriment la belle Nature. Il en eſt de même de l'allégorie dans l'Epopée : Elle y jette un agrément de plus, mais elle n'en fait point l'eſſentiel. L'Epopée n'eſt eſſentiellement, que le récit d'une grande action & de ſes cauſes. Voyez le cinquieme Traité.

un but, où aillent toutes les parties de ſon ouvrage, & tous les mouvemens de ſon Action. Ce but ſera, ſi on veut, une maxime importante; mais beaucoup mieux, un evénement extraordinaire, dont, par réflexion, on tirera une maxime. Ces préparatifs etant faits:

Le Poëte, qui ſait que c'eſt une action qu'il va peindre, & qu'il doit la montrer auſſi parfaite, qu'il eſt poſſible qu'elle le ſoit dans ſon genre, fait valoir ſur ſon ſujet tous les privileges de ſon art. Il ajoûte: il retranche: il tranſpoſe: il crée: il dreſſe les machines à ſon gré: il prépare de loin des reſſorts ſecrets, des forces mouvantes: il deſſine d'après la belle Nature les grandes parties: il détermine les caracteres de ſes perſonnages: il forme le labyrinthe de l'intrigue: il diſpoſe tous ſes tableaux, ſelon l'intérêt général de l'ouvrage: &, conduiſant ſon Lecteur de merveilles en merveilles, il lui laiſſe toujours appercevoir dans le lointain une

perſpective plus charmante, qui ſéduit ſa curioſité, & l'entraîne, malgré lui, juſqu'au dénouement & à la fin de la Piece. Voilà, ce ſemble, la maniere dont on peut dreſſer la fable, ou le plan de l'action epique.

C'eſt la nature même qui propoſe ce plan. Ce ſont ſes idées qu'on ſuit. C'eſt elle qui demande, comme des qualités eſſentielles, l'importance, l'unité, l'intégrité : c'eſt elle qui donne l'exemple du beau dans les caracteres, dans les mœurs, & dans les ſituations : c'eſt elle qui ſe plaint des défauts, & qui approuve les beautés : elle enfin, qui eſt le modele & le juge, ici, comme dans tous les autres Arts.

Il eſt vrai cependant que ni l'Hiſtoire, ni la Société n'offrent point aux yeux des Touts ſi parfaits & ſi achevés. Mais il ſuffit qu'elles nous en montrent les parties ; & que nous ayons en nous-mêmes les principes qui doivent nous guider dans la compoſition du Tout. L'Artiſte obſerva-

teur a deux choſes à conſidérer, nous l'avons (*a*) dit, ce qui eſt hors de lui, & ce qu'il eprouve en lui. Il a ſenti que l'unité, la proportion, la variété, l'excellence des parties etoient la ſource de ſon plaiſir ; c'eſt donc à l'Art à arranger tellement les matériaux que la Nature lui fournit, que ces qualités en réſultent ; on attend cela de lui, & on ne le quitte pas à moins.

Nous avons dit que l'Epopée employoit deux moyens pour nous toucher : la vraiſemblance des choſes qu'elle raconte, & le ton d'oracle qui annonce la révélation : nous ne nous arrêterons qu'un moment ſur ce ſecond article.

Dans les autres poëmes, la Poëſie du ſtyle doit être conforme à l'etat des Acteurs : dans l'Epopée elle doit l'être à l'etat du Poëte : quand il parle, c'eſt un eſprit divin qui l'inſpire :

. . . . . *Cui talia fanti*
. . . . *ſubito non vultus, non color unus ;*

(*a*) Voyez ci-deſſus chap. 4. 2. part.

Et rabie fera corda tument, majorque videri
Nec mortale ſonans, afflata eſt numine quando
Jam propiore Dei. . . . Tros Anchiſiade. . . . .

La Muſe epique eſt autant dans le Ciel que ſur la Terre. Elle paroît toute pénétrée de la Divinité ; & ne nous parle qu'avec un enthouſiaſme céleſte, qui, ſe précipitant par les détours d'une fiction hardie, reſſemble moins au témoignage d'un Hiſtorien ſcrupuleux, qu'à l'extaſe d'un Prophete, *Non enim res geſtæ verſibus comprehendendæ ſunt... ſed per ambages, deorumque miniſteria, & fabuloſum ſententiarum tormentum præcipitandus eſt liber ſpiritus, ut potiùs furentis animi vaticinatio appareat, quàm religioſæ orationis ſub teſtibus fides.* Elle appelle par leurs noms les choſes qui n'exiſtent pas encore : *hæc tum nomina erunt.* Elle voit, pluſieurs ſiecles auparavant, la mer Caſpienne qui frémit, & les ſept embouchures du Nil qui ſe troublent dans l'attente d'un Héros.

C'eſt pour cette raiſon que, dès le commencement,

commencement, le Poëte parle comme un homme etonné & elevé au-deſſus de lui-même. Son ſujet s'annonce enveloppé de ténebres myſtérieuſes, qui inſpirent le reſpect, & diſpoſent à l'admiration : « Je chante » les combats, & ce Héros, que les » Deſtins ennemis forcerent d'aban- » donner le rivage Troyen. Il fut » long-temps expoſé à la vengeance » des Dieux, &c ».

La Poëſie lyrique a une marche libre & déréglée : ce ſont des elans du cœur, des traits de feu qui jailliſſent. L'Epique a un ton toujours ſoutenu, une majeſté toujours egale à elle-même : c'eſt le récit que fait un Dieu à des Dieux comme lui. Tout s'annoblit dans ſa bouche : ſi elle raconte les diſcours des mortels, elle les anime en quelque ſorte de ſa divinité : les penſées, les expreſſions, les tours, l'harmonie, tout eſt rempli de hardieſſe & de pompe. Ce n'eſt point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui eclate & qui ſe tait. C'eſt un

grand fleuve qui roule ſes flots avec bruit : le voyageur etonné l'entend de loin dans une vallée profonde. Le murmure des ruiſſeaux n'eſt bon que pour les Bergers. Comparez le chalumeau de Virgile avec ſa trompette :

Tityre tu patulæ recubans ſub tegmine fagi
Sylveſtrem tenui muſam meditaris avena.

Rien n'eſt ſi doux : l'harmonie & le ton de l'Eneïde ont une autre force :

Arma virumque cano, &c.
Vix è conſpectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant læti, & ſpumas ſalis ære ruebant.

Chacun peut ſentir par la ſeule lecture, cette différence. On la trouveroit encore plus ſenſible, ſi on comparoit Théocrite avec Homere. La langue Grecque, plus riche que les autres, a pu ſe prêter avec plus de facilité à la nature des ſujets, & prendre plus ou moins de force, ſelon le beſoin des matieres. J'en appelle à ceux qui ont lu les deux Poëtes par comparaiſon.

CHAPITRE IX.

Sur la Tragédie.

LA Tragédie partage avec l'Epopée la grandeur & l'importance de l'action : & elle n'en differe que par le Dramatique ſeulement. On voit l'action tragique, & celle de l'Epopée ſe raconte.

Mais comme il y a dans l'Epopée deux ſortes de grand, le Merveilleux & l'Héroïque ; il peut y avoir auſſi deux eſpeces de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle ſimplement Tragédie, l'autre merveilleuſe, qu'on a nommée Spectacle lyrique, ou Opera. Le merveilleux eſt exclus de la premiere eſpece, parce que ce ſont des hommes qui agiſſent en hommes ; au lieu que dans la ſeconde, les Dieux agiſſant en dieux, avec tout l'appareil d'une puiſſance ſurnaturelle, ce qui ne ſeroit point

merveilleux, ceſſeroit en quelque ſorte d'être vraiſemblable. Ces deux eſpeces ont leurs regles communes : & ſi elles en ont de particulieres, ce n'eſt que par rapport à la condition des acteurs, ou au choix des matieres, où il y a quelque différence.

Un Opera eſt donc la repréſentation d'une action merveilleuſe (*a*). C'eſt le divin de l'Epopée mis en ſpectacle. Comme les acteurs ſont des Dieux, ou des Héros demi-dieux ; ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix, qui ſurpaſſe les loix du vraiſemblable ordinaire. 1°. Leurs opérations reſſemblent à des prodiges. C'eſt le Ciel qui s'ouvre, une nue lumineuſe qui apporte un Etre céleſte : c'eſt un pa-

(*a*) On ne définit ici l'Opéra que par oppoſition à la Tragédie. Si on veut le connoître tel qu'il eſt, ou qu'il doit être en lui-même, qu'on liſe ci-après le chap. 13. ſur la Poëſie Lyrique, & le premier du troiſieme Traité.

lais enchanté, qui diſparoît au moindre ſigne, & ſe transforme en déſert, &c. 2°. Leur langage eſt entierement lyrique : il exprime l'extaſe, l'enthouſiaſme, l'ivreſſe du ſentiment. 3°. C'eſt la Muſique la plus touchante qui accompagne les paroles, & qui par les modulations, les cadences, les inflexions, les accens, en fait ſortir toute la force & tout le feu. La raiſon de tout cela eſt dans l'imitation. Ce ſont des Dieux qui doivent agir & parler en dieux. Pour former leurs caracteres, le Poëte choiſit ce qu'il connoît de plus beau & de plus touchant dans la Nature, dans les Arts, dans tout le genre humain; & il en compoſe des Etres qu'il nous donne, & que nous prenons, pour des Divinités. Mais ce ſont toujours des hommes : c'eſt le Jupiter de Phidias. Nous ne pouvons ſortir de nous-mêmes, ni caractériſer les choſes d'imagination que par les traits que nous avons vu dans la réalité.

Ainſi c'eſt toujours l'imitation qui commande & qui fait la loi.

L'autre eſpece de Tragédie ne ſort point du naturel. Ce qu'elle a de grand, ne va que juſqu'à l'héroïſme. C'eſt une repréſentation de grands hommes, une peinture, un tableau; ainſi ſon mérite conſiſte dans ſa reſſemblance avec le vrai. De ſorte que pour trouver toutes les régles de la Tragédie, il ne faut que ſe mettre dans le parterre, & ſuppoſer que tout ce qu'on va voir ſera vrai : mais le plus beau vrai poſſible dans ce genre & dans le ſujet choiſi ; tout ce qui concourra à me perſuader, ſera bon : tout ce qui aidera à me détromper, ſera mauvais.

Si on change le lieu où ſe paſſe l'action, tandis que le Spectateur eſt toujours reſté au même endroit : il reconnoît l'art : l'imitation eſt fauſſe (*a*).

(*a*) « C'eſt ici, dit » encore M. Schlegel, l'objection » ordinaire contre » les changemens de » lieu. L'Auteur par-

Si l'action que je vois dure un an, un mois, pluſieurs jours : tandis que

» le ici en Auteur » françois, & pour » plaire aux Fran- » çois. Il veut reſſer- » rer encore les bor- » nes déja trop etroi- » tes de ſon pays. Le » parterre françois » ſe révolteroit, ſi un » jeune poëte s'af- » franchiſſoit des loix » preſcrites par l'e- » xemple des pre- » miers maîtres. Mais » nous, qui n'avons » ni Corneille, ni » Racine, ni Molie- » re, ni autres poë- » tes de cette force, » devons-nous nous » ſoumettre à un joug » qui ne produit ja- » mais qu'un effet » médiocre, & qui » prive quelquefois » des plus grandes « beautés?... Les An- » glois n'enchaînent » pas ainſi leur poë- » tes à l'unité de lieu. » Nous jouiſſons de » la même liberté.... » A la bonne heure » qu'au milieu d'un » acte on ne le puiſ- » ſe, mais entre deux » actes qui l'empê- » che?... Que ce ſoit » une regle, auſſi- » bien que celle de » l'unité de temps, » on le veut, pourvu » qu'on ne les exige » pas à la rigueur, » & qu'on permetre » des exceptions ».

C'eſt-à-dire, qu'il faut obéir à la regle quand on le peut, & en approcher le plus qu'il eſt poſſible, lorſqu'on ne peut pas la pratiquer en rigueur. C'eſt l'eſprit dans lequel tout le monde admet la regle.

je ſens que je l'ai vue commencer & finir, à peu près en trois heures : je reconnois l'artifice. A peine peut-on me faire croire que j'aie eté ſpectateur pendant un jour entier ; & la choſe iroit beaucoup mieux, ſi l'action ne duroit qu'autant de temps qu'il en faut, pour la repréſenter : il ſeroit plus aiſé de me tromper.

Je vois des Acteurs qui agiſſent pour être vus, qui ſe préſentent de maniere qu'ils paroiſſent adreſſer la parole au parterre. La Nature ne s'y prend pas de la ſorte : elle agit pour agir. Ici on a d'autres vues, je reconnois la comédie.

On joue une Tragédie Romaine : je connois par l'hiſtoire un Brutus, un Caſſius, ces fiers Conjurateurs, que la Renommée me montre dans l'eloignement des temps, comme des héros d'une taille plus qu'humaine : je vois, ſous leurs noms, une figure médiocre, une taille pincée, une voix grêle & forcée, je dis ſur le champ : *Non, tu n'es pas Brutus.*

Je ne parle point des Epiſodes inutiles, des caracteres equivoques, ou mal ſoutenus, des ſentimens foibles ou guindés... Tantôt c'eſt un etalage de phraſes dans le goût de Seneque; quelquefois, une deſcription plus qu'épique; une autre fois, c'eſt un enthouſiaſme plus que lyrique. C'eſt un hiſtorien que j'entends, un philoſophe, un orateur; le Théâtre ſe change en Tribune. Ici, c'eſt un acteur qui prend feu tout-à-coup, & ſans préparation: là, c'en eſt un autre qui ecoute une confidence importante, avec un air diſtrait. Il eſt sûr de ſa réponſe. En un mot, ce ſera le geſte, la parole, le ton de la voix, une de ces trois expreſſions, qui ne s'accordera pas avec les deux autres, & qui démaſquera l'art en déconcertant l'harmonie.

Les Chœurs amenerent autrefois la Tragédie ſur le Théâtre; & ils s'y maintinrent long-temps avec elle. Ils etoient fondés ſur l'uſage, & autoriſés par l'exemple du gouvernement,

qui etoit démocratique. Mais les grandes affaires dans la ſuite, ne ſe décidant plus en public, ils furent obligés d'en deſcendre. D'ailleurs, comment allier cette publicité théâtrale avec les reſſorts des grandes paſſions, qui ſont ordinairement ſecrets? Phedre pouvoit-elle avouer à tout un peuple, ce qu'Œnone ne pouvoit lui arracher qu'avec effort? Mais peut-être auſſi, que ſi l'Art y a gagné en rendant l'imitation plus exacte, le Spectateur y a perdu du côté des ſentimens. Le chant lyrique du Chœur exprimoit dans les entr'actes les mouvemens excités par l'acte qui venoit de finir. Le ſpectateur emu en prenoit aiſément l'uniſſon, & ſe préparoit ainſi à recevoir l'impreſſion des actes ſuivans: au lieu qu'aujourd'hui le violon ne ſemble fait que pour guérir l'ame de ſa bleſſure, & eteindre le feu qui s'allumoit. On guérit un inconvénient par un autre. Il y a pourtant des ſujets où tout pourroit ſe concilier.

Si on demande maintenant pourquoi les paſſions doivent être extraordinaires, les caracteres toujours grands, le nœud preſque inſoluble, le dénouement ſimple & naturel ? Pourquoi on veut que les ſcenes aillent toujours en croiſſant, ſans languir ? C'eſt que c'eſt la belle Nature qu'on a promis de peindre, & qu'on doit lui donner tous les degrés de perfection connus : c'eſt que l'Art fait uniquement pour le plaiſir, eſt mauvais, dès qu'il eſt médiocre. Enfin, c'eſt que le cœur humain n'eſt pas content, quand on lui laiſſe de quoi deſirer.

CHAPITRE X.

Sur la Comédie.

LA Tragédie imite le beau, le grand: la Comédie imite le ridicule. L'une eleve l'ame, & forme le cœur: l'autre polit les mœurs, & corrige les dehors. La Tragédie nous humanise par la compassion, & nous retient par la crainte, Φόβος καὶ ἔλεος: la Comédie nous ôte le masque à demi, & nous présente adroitement le miroir. La Tragédie ne fait pas rire, parce que les sottises des Grands sont des malheurs:

Quidquid delirant Reges, plectuntur Achivi.

La Comédie fait rire, parce que les sottises des petits ne sont que des sottises; on n'en craint point les suites.

On définit la Comédie: Une action feinte, dans laquelle on représente le ridicule. L'Action tragique tient

le plus ſouvent à quelque choſe de vrai. Les noms, au moins, ſont hiſtoriques; mais dans la Comédie, tout y eſt feint. Le Poëte poſe pour fondement la vraiſemblance : cela ſuffit : il bâtit à ſon gré : il crée une action, des acteurs : il les multiplie ſelon ſes beſoins, & les nomme comme il juge à propos, ſans qu'on le puiſſe trouver mauvais.

La matiere de la Comédie eſt la vie civile, dont elle eſt l'imitation : « elle eſt comme elle doit être, dit » le P. Rapin, quand on croit ſe « trouver dans une Compagnie du » quartier etant au Théâtre, & qu'on » y voit ce qu'on voit dans le mon» de ». Il faut ajouter à cela, qu'elle doit avoir tout l'aſſaiſonnement poſſible, & être un choix de plaiſanteries fines & légeres, qui préſentent le ridicule dans le point le plus piquant.

Le Ridicule conſiſte dans les défauts qui cauſent la honte, ſans cauſer la douleur. C'eſt, en général, un

mauvais aſſortiment de choſes qui ne ſont point faites pour aller enſemble. La gravité ſtoïque ſeroit ridicule dans un enfant, & la puérilité dans un magiſtrat : ce ſeroit une diſcordance de l'etat avec les mœurs. Ce défaut ne cauſe aucune douleur où il eſt : & s'il en cauſoit, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bien fait : un retour ſecret ſur eux-mêmes leur feroit trouver plus de charmes dans la compaſſion.

Le Ridicule dans les mœurs eſt donc ſimplement une difformité qui choque la bienſéance, l'uſage reçu, ou même la morale du monde poli. C'eſt alors que le ſpectateur cauſtique s'egaye aux dépens d'un vieil Harpagon amoureux, d'un Monſieur Jourdain gentilhomme, d'un Tartuffe mal caché ſous ſon maſque. L'amour propre alors a deux plaiſirs : il voit les défauts d'autrui, & croit ne point voir les ſiens.

Le Ridicule ſe trouve par-tout, dit la Bruyere : il eſt ſouvent à côté

de ce qu'il y a de plus ſérieux : mais il eſt rare de trouver des yeux qui ſachent le reconnoître où il eſt, & plus rare encore de trouver des Génies qui ſachent l'en tirer avec délicateſſe, & le préſenter de maniere qu'il plaiſe & qu'il inſtruiſe, ſans que l'un ſe faſſe aux dépens de l'autre. La Comédie ſe diviſe ſelon les ſujets qu'elle ſe propoſe d'imiter.

Il y a dans la ſociété, un ordre de Citoyens, où regne une certaine gravité, où les ſentimens ſont délicats, & les converſations aſſaiſonnées d'un ſel fin : où eſt, en un mot, ce qu'on appelle *le ton de la bonne compagnie*. C'eſt le modele du haut comique, qui ne fait rire que l'eſprit : tels ſont les principaux caracteres des grandes pieces, de Simon, de Chremès dans Terence, d'Orgon, de Tartuffe, de la Femme ſavante dans Moliere.

Il y a un autre ordre plus bas : c'eſt celui du peuple, dont le goût eſt conforme à l'education qu'il a reçue.

C'eſt l'objet du bas comique, qui convient aux Valets, aux Suivantes, & à tout ce qui ſe remue par l'impreſſion des perſonnages ſupérieurs. Cet ordre ne doit point admettre la groſſiereté, mais la naïveté, la ſimplicité; & s'il admet de l'eſprit, il faut qu'il ſoit naturel, & ſans aucune etude. C'eſt là qu'on pardonne les petits jeux de mots, les tours de ſoupleſſe, les proverbes, &c. parce que tout cela eſt autoriſé par la condition de ceux qu'on imite.

On pourroit compter une troiſieme eſpece de comique, s'il méritoit ce nom : ce ſont les farces, les grimaces, & tout ce qui n'a pour aſſaiſonnement, qu'un burleſque groſſier, quelquefois mêlé d'ordure. Mais ces imitations, qui charment la vile populace, ne ſont point du goût des honnêtes-gens :

Offenduntur enim quibus eſt equus & pater & res.

Il eſt evident, par ce précis de la nature de la Comédie, que l'imitation

tion fait ſon eſſence & ſa regle. Et le mot ſeul de *miroir* qui lui convient ſi parfaitement, fait une démonſtration : *Hæc confiƈta arbitror à Poëtis eſſe, ut* effiƈtos *noſtros mores in alienis perſonis, expreſſamque* imaginem *noſtræ vitæ quotidianæ videremus.* Cic. pro Sext. Roſc.

CHAPITRE XI.

Sur la Paſtorale.

LA Poëſie paſtorale peut être miſe en ſpectacle ou en récit: c'eſt une forme indifférente pour le fonds. Son objet eſſentiel eſt la vie champêtre, repréſentée avec tous ſes charmes poſſibles. C'eſt la ſimplicité des mœurs, la naïveté, l'eſprit naturel, le mouvement doux & paiſible des paſſions. C'eſt l'amour fidele & tendre des Bergers, qui donne des ſoins, & non des inquiétudes, qui exerce aſſez le cœur, & ne le fatigue point. Enfin, c'eſt ce bonheur attaché à la franchiſe, & au repos d'une vie qui ne connoît ni l'ambition, ni le luxe, ni les emportemens, ni les remords.

Heureux qui vit en paix du lait de ſes brebis,
Et qui, de leur toiſon voit filer ſes habits;
Et bornant ſes deſirs au bord de ſon domaine,
Ne connoît d'autre mer que la Marne ou la Seine. *Racan.*

L'homme aime naturellement la campagne; & le printemps y appelle les plus délicats. Les prés fleuris, l'ombre des bois, les vallées riantes, les ruiſſeaux, les oiſeaux, tous ces objets ont un droit naturel ſur le cœur humain. Et lorſqu'un Poëte fait, dans une action intéreſſante, nous offrir la fleur de ces objets, déja charmans par eux-mêmes, & nous peindre, avec des traits naïfs, une vie ſemblable à celle des Bergers; nous croyons jouir avec eux. Qu'on nous peigne leurs triſteſſes, leurs ſoucis, leurs jalouſies, leurs dépits; ces paſſions ſont des jeux innocens, au prix de celles qui nous déchirent. C'eſt le ſiecle d'or qui ſe rapproche de nous; & la comparaiſon de leur etat avec le nôtre, ſimplifie nos mœurs, & nous ramene inſenſiblement au goût de la Nature.

Dans ce genre, comme dans les autres, il y a un point au-delà & en-deçà duquel on ne peut trouver le bon. Ce n'eſt point aſſez de parler de ruiſſeau, de brebis, de Tityre: il

faut du neuf & du piquant dans l'idée, dans le plan, dans l'action, dans les ſentimens. Si vous être trop doux & trop naïf, vous riſquez d'être fade; & ſi vous voulez un certain degré d'aſſaiſonnement, vous ſortez de votre genre, & vous tombez dans l'affectation. Ne donnez à une Bergere d'autres bouquets que ceux de ſes prés; d'autre teint, que celui des roſes & des lis; d'autre miroir qu'un clair ruiſſeau. Regardez la Nature, & choiſiſſez: c'eſt l'abrégé des préceptes. Liſez les grands Maîtres: liſez Théocrite, il vous donnera le modele de la naïveté; Moſchus & Bion, celui de la délicateſſe. Virgile vous dira quels ornemens on peut ajouter à la ſimplicité. Liſez Segrais & Madame Des-Houlieres, vous y trouverez une expreſſion douce & continue des plus tendres ſentimens. Mais ſi vous liſez M. de Fontenelle, ſouvenez-vous que ſon Ouvrage fait un genre à part, & qu'il n'a rien de commun que le nom, avec ceux que je viens de citer.

CHAPITRE XII.

Sur l'Apologue.

L'APOLOGUE eſt le Spectacle des Enfans. Il ne differe des autres que par la qualité des acteurs. On ne voit, ſur ce petit Théâtre, ni les Alexandres, ni les Céſars; mais la Mouche & la Fourmi, qui jouent les hommes à leur maniere, & qui nous donnent une Comédie plus pure, & peut-être plus inſtructive, que ces acteurs à figure humaine.

L'imitation porte ſes regles dans ce genre, de même que dans les autres. On ſuppoſe ſeulement que tout ce qui eſt dans la Nature, eſt doué de la parole. Cette ſuppoſition a quelque choſe de vrai; puiſqu'il n'y a rien dans l'Univers qui ne ſe faſſe au moins entendre aux yeux, & qui ne porte dans l'eſprit du Sage des idées

auſſi claires, que s'il ſe faiſoit entendre aux oreilles.

Sur ce principe, les inventeurs de l'Apologue ont cru qu'on leur paſſeroit de donner des diſcours & des penſées, d'abord aux Animaux, qui, ayant à peu près les mêmes organes que nous, ne nous paroiſſent peut-être muets, que parce que nous n'entendons pas leur langage: enſuite aux arbres, qui, ayant de la vie, n'ont pas eu de peine à obtenir auſſi des Poëtes le ſentiment: & enfin à tout ce qui ſe meut, ou qui exiſte dans l'Univers. On a vu non-ſeulement le Loup & l'Agneau, le Chêne & le Roſeau, mais encore *le Pot de fer* & *le Pot de terre* jouer des perſonnages. Il n'y a eu que *Dom Jugement* & *Demoiſelle Imagination*, & tout ce qui leur reſſemble, qui n'ont pas pu être admis ſur ce Théâtre; parce que ſans doute, il eſt plus difficile de donner un corps caractériſé à ces Etres purement ſpirituels; que de donner de l'ame & de l'eſprit à des corps qui

paroiſſent avoir quelque analogie avec nos organes.

Toutes les regles de l'Apologue ſont contenues dans celles de l'Epopée & du Drame. Changez les noms, la Grenouille qui s'enfle, devient le Bourgeois gentilhomme, ou ſi vous voulez, Céſar, que ſon ambition fait périr, ou le premier homme, qui eſt dégradé, pour avoir voulu être ſemblable à Dieu :

. . . . . *Mutato nomine, de te*
Fabula narratur.

Il ne faut point s'elever au-deſſus de ſon etat : voilà une maxime qu'il falloit apprendre aux Enfans, au peuple, aux Rois, à tout le Genre humain. La Sageſſe, par le ſecours de la Poëſie, prend toutes les formes néceſſaires pour s'inſinuer : & comme les goûts ſont différens, ſelon les âges & les conditions ; elle veut bien jouer avec les Enfans : elle rit avec le Peuple : elle parle en Reine avec les Rois, & diſtribue ainſi ſes leçons à

tous les hommes : elle joint l'agréable à l'utile, pour attirer à elle ceux qui n'aiment que le plaiſir, & pour récompenſer ceux, qui n'ont d'autre vue, que de s'inſtruire.

L'Apologue doit donc avoir une action, de même que les autres Poëmes. Cette action doit être une, intéreſſante : avoir un commencement, un milieu, une fin ; par conſéquent un prologue, un nœud, un denouement : un lieu de la ſcene, des acteurs, au moins deux, ou quelque choſe qui tienne lieu d'un ſecond. Ces Acteurs auront un caractere etabli, ſoutenu, & prouvé par les diſcours & par les mœurs ; & tout cela à l'imitation des hommes, dont les Animaux deviennent les copiſtes, & prennent les rôles, chacun ſuivant une certaine analogie de caracteres :

Un Agneau ſe déſaltéroit
Dans le courant d'une onde pure :

Voilà un acteur avec un caractere

connu, & en même temps le lieu de la ſcene :

Un Loup ſurvint à jeun, qui cherchoit
avanture,
Et que la faim en ces lieux attiroit:

Voilà l'autre acteur, auſſi avec ſon caractere, & outre cela, ſa diſpoſition actuelle. L'action & le nœud commencent :

Qui te rend ſi hardi de troubler mon
breuvage ?
Dit cet animal plein de rage :
Tu ſeras châtié de ta témérité.

Le caractere du Loup ſe ſoutient dans ce diſcours, de même que celui de l'Agneau dans le ſuivant :

Sire, répond l'Agneau, que votre Majeſté
Ne ſe mette point en colere,
Mais plutôt qu'elle conſidere,
Que je me vas déſaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-deſſous d'elle,
Et que par conſéquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler ſa boiſſon.

On remarque aſſez le contraſte des

caracteres & des mœurs exprimées par le diſcours; l'action continue :

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle, &c.
Là-deſſus au fond des forêts
Le Loup l'emporte, puis le mange,
Sans autre forme de procès.

Le dénouement eſt arrivé : & il eſt, tel qu'il devoit être, pris dans le principe de l'action même, dans l'injuſtice & la cruauté qui accompagnent la force. Cette petite tragédie excite à ſa maniere la terreur & la pitié. On plaint l'Agneau, on déteſte l'Aſſaſſin. Le ſtyle eſt conforme au caractere & à l'etat des deux acteurs. C'eſt la matiere qui donne le ton. Quand c'eſt le Chêne orgueilleux qui parle, il dit :

Cependant que mon front au Caucaſe pareil,
Non content d'arrêter les rayons du Soleil,
Brave l'effort de la tempête, &c.
La Cigale va crier famine
Chez la Fourmi ſa voiſine.

Le Villageois ſe plaint de *l'Auteur de tout cela*, & prétend

Qu'il a bien mal placé cette citrouille-là.
Hé parbleu je l'aurois pendue
A l'un des Chênes que voilà.

Ainſi du reſte. La Fontaine a ſenti toutes les différences : il a ſaiſi partout, le riant, le gracieux, le naïf, l'enjoué. Et comment ? En imitant la Nature : en ſe mettant préciſément à la place de ſes acteurs, & en parlant pour eux & comme eux. C'eſt ainſi qu'il a beaucoup mieux peint que tous ſes maîtres, & qu'il s'eſt rendu peut-être beaucoup plus grand homme en ſon genre, que pluſieurs autres que nous admirons, & que la grandeur de leur matiere nous fait paroître plus grands que lui.

CHAPITRE XIII.

Sur la Poëſie lyrique.

QUAND on n'examine que ſuperficiellement la Poëſie lyrique, elle paroît ſe prêter moins que les autres eſpeces au principe général qui ramene tout à l'imitation.

Quoi ! s'ecrie-t-on d'abord ; les Cantiques des Prophetes, les Pſeaumes de David, les Odes de Pindare & d'Horace ne ſeront point de vrais Poëmes ? Ce ſont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La Poëſie n'eſt-elle pas un chant, qu'inſpire la joie, l'admiration, la reconnoiſſance ? N'eſt-ce pas un cri du cœur, un elan, où la nature fait tout, & l'art rien ? Je n'y vois point de tableau, de peinture. Tout y eſt feu, ſentiment, ivreſſe. Ainſi deux choſes ſont vraies : la premiere, que les Poëſies lyriques ſont de vrais Poëmes : la ſeconde,

que ces Poëſies n'ont point le caractere de l'imitation (*a*).

(*a*) M. Schlegel ne peut comprendre comment l'ode ou la poëſie lyrique peut ſe rappeller au principe univerſel de l'imitation. C'eſt ſa grande objection. Il veut qu'en une infinité de cas, le poëte chante ſes ſentimens réels, plutôt que des ſentimens imités. Cela ſe peut: j'en conviens, même dans ce chapitre qu'il attaque. Je n'avois à y prouver que deux choſes: la premiere, que les ſentimens peuvent être feints comme les actions: qu'etant partie de la nature, ils peuvent être imités comme le reſte. Je crois que M. Schlegel conviendra que cela eſt vrai. La ſeconde, que tous les ſentimens exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, devoient être ſoumis aux regles de l'imitation poëtique, c'eſt-à-dire, qu'ils devoient être vraiſemblables, choiſis, ſoutenus, auſſi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre, & enfin rendus avec toutes les graces & toute la force de l'expreſſion poëtique. C'eſt le ſens du principe de l'imitation, c'en eſt l'eſprit. On a dit & répété vingt fois que la vérité pouvoit être employée quand elle etoit auſſi belle & auſſi piquante que

Voilà l'objection propoſée dans toute ſa force.

Avant que d'y répondre, je demande à ceux qui la font, ſi la Muſique, les Opera, où tout eſt lyrique, contiennent des paſſions réelles, ou des paſſions imitées. Si les chœurs des Anciens, qui retenoient la nature originaire de la Poëſie, ces chœurs qui etoient l'expreſſion du ſeul ſentiment, s'ils etoient la nature elle-même, ou ſeulement la nature imitée. Si Rouſſeau dans ſes Pſeaumes etoit pénétré auſſi réellement que David. Enfin, ſi nos acteurs, qui montrent ſur le théâtre des paſſions ſi vives, les eprouvent ſans le ſecours de l'art, & par la réalité de leur ſituation. Si tout cela eſt feint, artificiel, imité, la matiere de la Poëſie lyrique, pour être dans les ſentimens, n'en doit donc pas être moins ſoumiſe à l'imitation.

L'origine de la Poëſie ne prouve

la fiction : il ne s'agit que de la trouver avec ces qualités.

pas plus contre ce principe. Chercher la Poëſie dans ſa premiere origine, c'eſt la chercher avant ſon exiſtence (*a*). Les elémens des Arts

(*a*) L'Auteur s'exprime ici très-obſcurément, dit encore M. Schlegel : *chercher la poëſie dans ſon origine, c'eſt la chercher avant ſon exiſtence.* Le plus grand défaut de tout homme qui ecrit c'eſt de ne pas ſe faire entendre. L'objection la plus apparente contre le principe univerſel de l'imitation eſt tirée de l'origine de la poëſie, qui dans le commencement, dit-on, ne fut que l'expreſſion du cœur & par conſéquent de la vérité. On répond. 1°. Que la poëſie depuis qu'elle eſt réduite en art, eſt ſi différente de ce qu'elle etoit dans le commencement, que ſon origine ne peut faire une preuve ſuffiſante, pour etablir ce qu'elle doit être aujourd'hui. Les elémens de la poëſie, ſont les idées, les images, les ſentimens, tout cela fut créé avec les hommes ; mais tout cela ne fait pas la poëſie, « comme les tons ne » font pas la muſique, » & les couleurs la » peinture ». C'eſt M. Schlegel qui le dit lui-même.

On répond en ſecond lieu, que ces premiers chants qui partoient du cœur & de la réalité ont pu être imités dans les temps poſtérieurs,

furent créés avec la Nature. Mais les Arts eux-mêmes, tels que nous les connoiſſons, que nous les définiſſons maintenant, ſont bien différens de ce qu'ils etoient, quand ils com-

& rendus par la fiction, qui eſt l'art d'imiter ce qui eſt, & de le faire paroître dans ce qui n'eſt pas. M. Schlegel me fait l'honneur de me donner des adverſaires : Je n'en ai que lui, & encore ne l'eſt-t'il pas. Je penſe comme lui : & quoiqu'il en diſe lui-même, il penſe comme moi. Je ſerois bien fâché qu'il en fût autrement. Il voudroit que la poëſie qui mêle tous les genres preſque dans tous ſes Ouvrages, formât partout des eſpeces pures & ſans mélanges ; & il argumente des ouvrages contre les principes. Que M. S. me permette de lui obſerver que lorſqu'il s'agit de faire un art, c'eſt-à-dire, de recueillir les regles d'un genre & de ſes eſpeces, il eſt indiſpenſable de conſidérer ces eſpeces dans leur caractere ſpécifique, & ſans mélange : ſauf à laiſſer aux artiſtes la liberté de faire les alliages & les mélanges dont ils ont le droit. Pourvu que chaque partie ſoit ce qu'elle doit être, & que le mélange n'empêche pas que le tout ne paroiſſe de même nature ; il ſont dans l'ordre.

mencerent

mencerent à naître. Qu'on juge de la Poëſie par les autres arts, qui, en naiſſant, ne furent ou qu'un cri inarticulé, ou qu'une ombre crayonnée, ou qu'un toît etayé. Peut-on les reconnoître à ces définitions ?

Que les Cantiques ſacrés ſoient de vraies poëſies ſans être des imitations; cet exemple prouveroit-il beaucoup contre les Poëtes, qui n'ont que la Nature pour les inſpirer ? Etoit-ce l'homme qui chantoit dans Moyſe, n'etoit-ce point l'Eſprit de Dieu qui dictoit ? Il eſt le maître : il n'a pas beſoin d'imiter, il crée. Au lieu que nos poëtes, dans leur ivreſſe prétendue, n'ont d'autre ſecours que celui de leur génie naturel, qu'une imagination echauffée par l'art, qu'un enthouſiaſme de commande. Qu'ils aient eu un ſentiment réel de joie : c'eſt de quoi chanter, mais un couplet, ou deux ſeulement. Si on veut plus d'etendue, c'eſt à l'art à coudre à la piece de nouveaux ſentimens qui reſſemblent aux premiers. Que la

nature allume le feu ; il faut au moins que l'art le nourriſſe & l'entretienne. Ainſi l'exemple des Prophetes, qui chantoient ſans imiter, ne peut tirer à conſéquence contre les Poëtes imitateurs.

D'ailleurs, pourquoi les Cantiques ſacrés nous paroiſſent-ils, à nous, ſi beaux? N'eſt-ce point parce que nous y trouvons parfaitement exprimés les ſentimens qu'il nous ſemble que nous aurions eprouvés dans la même ſituation où etoient les Prophetes ? Et ſi ces ſentimens n'etoient que vrais, & non pas vraiſemblables, nous devrions les reſpecter ; mais ils ne pourroient nous faire l'impreſſion du plaiſir. De ſorte que, pour plaire aux hommes, il faut, lors même qu'on n'imite point, faire comme ſi l'on imitoit, & donner à la vérité les traits de la vraiſemblance (*a*).

(*a*) Ariſtote l'a dit lui-même: l'Epopée, la Tragédie, la Comédie, le Dithyrambe, la Muſique qui emploie la flûte & la lyre, conviennent, en ce qu'elles

La Poëſie lyrique pourroit être regardée comme une eſpece à part ; ſans faire tort au principe où les autres ſe réduiſent. Mais il n'eſt pas beſoin de la ſéparer : elle entre naturellement & même néceſſairement dans l'imitation ; avec une ſeule différence, qui la caractériſe & la diſtingue : c'eſt ſon objet particulier.

Les autres eſpeces de Poëſie ont pour objet principal les actions : la Poëſie lyrique eſt toute conſacrée aux ſentimens, c'eſt ſa matiere, ſon objet eſſentiel. Qu'elle s'eleve comme un trait de flamme en frémiſſant, qu'elle s'inſinue peu à peu, & nous echauffe ſans bruit, que ce ſoit un aigle, un papillon, une abeille ; c'eſt toujours le ſentiment qui la guide ou qui l'emporte.

Il y a des Odes ſacrées, qu'on appelle Hymnes ou Cantiques : c'eſt l'expreſſion du cœur, qui admire

ſont des imitations. Or, rien ne répond mieux à notre Poëſie lyrique, que le dithyrambe des Grecs.

avec tranſport la grandeur, la toute-puiſſance, la bonté infinie de l'Etre ſuprême, & qui s'ecrie dans l'enthouſiaſme : *Cœli enarrant gloriam Dei, & opera ejus annuntiat firmamentum :*

Les Cieux inſtruiſent la Terre
A révérer leur auteur,
Tout ce que leur globe enferre
Célebre un Dieu créateur.
Quel plus ſublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les céleſtes corps?
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine harmonie
Réſulte de leurs accords!

Il y en a qu'on appelle héroïques, qui ſont faites à la gloire des héros : Le poëte

Mene Achille ſanglant aux bords du Simoïs ;
Ou fait fléchir l'Eſcaut ſous le joug de Louis.

Telles ſont les Odes de Pindare, & pluſieurs de celles d'Horace, de Malherbe & de Rouſſeau.

Il y en a une troiſieme ſorte qui

peut porter le nom d'Ode philoſophique ou morale. Ce ſont celles où le poëte epris de la beauté de la vertu, ou effrayé de la laideur du vice, s'abandonne aux tranſports de l'amour ou de la haine que ces objets font naître :

Fortune, dont la main couronne
Les forfaits les plus inouis,
Du faux eclat qui t'environne
Serons-nous toujours eblouis? &c.

Enfin la quatrieme eſpece ne doit eclore que dans le ſein des plaiſirs :

Elles peint les feſtins, les danſes & les ris.

Telles ſont les Odes Anacréontiques, & la plûpart des Chanſons françoiſes.

Toutes ces eſpeces, comme on le voit, ſont uniquement conſacrées au ſentiment. C'eſt la ſeule différence qu'il y ait entre la Poëſie lyrique & les autres genres de Poëſie. Et comme cette différence eſt toute du côté de l'objet, elle ne fait aucun tort au principe de l'imitation.

Tant que l'action marche dans le Drame ou dans l'Epopée, la Poëſie eſt epique ou dramatique; dès qu'elle s'arrête, & qu'elle ne peint que la ſeule ſituation de l'ame, le pur ſentiment qu'elle eprouve, elle eſt de ſoi lyrique : il ne s'agit que de lui donner la forme qui lui convient, pour être miſe en chant. Les monologues de Polieucte, de Camille, de Chimene, ſont des morceaux lyriques : & ſi cela eſt, pourquoi le ſentiment qui eſt ſujet à l'imitation dans un drame, n'y ſeroit-il pas ſujet dans une ode ? Pourquoi imiteroit-on la paſſion dans une ſcene, & qu'on ne pourroit pas l'imiter dans un chant ? Il n'y a donc point d'exception. Tous les Poëtes ont le même objet, qui eſt d'imiter la Nature, & ils ont tous la même méthode à ſuivre pour l'imiter.

Ainſi, de même que dans la Poëſie epique & Dramatique, où il s'agit de peindre les actions, le poëte doit ſe repréſenter vivement les choſes

dans l'eſprit, & prendre auſſi-tôt le pinceau ; dans le Lyrique, qui eſt livré tout entier au ſentiment, il doit echauffer ſon cœur, & prendre auſſi-tôt la lyre. S'il veut compoſer un Lyrique elevé, qu'il allume un grand feu. Ce feu ſera plus doux, s'il ne veut que des ſons modérés. Si les ſentimens ſont vrais & réels, comme quand David compoſoit ſes Cantiques, c'eſt un avantage pour le poëte : de même que c'en eſt un, lorſque dans le Tragique, il traite un fait de l'hiſtoire tellement préparé, qu'il n'y ait point, ou qu'il y ait peu de changemens à y faire, comme dans l'Eſther de Racine. Alors l'imitation poëtique ſe réduit aux penſées, aux expreſſions, à l'harmonie, qui doivent être conformes au fonds des choſes. Si les ſentimens ne ſont pas vrais & réels, c'eſt-à-dire, ſi le poëte n'eſt pas réellement dans la ſituation qui produit les ſentimens dont il a beſoin ; il doit en exciter en lui, qui ſoient ſemblables aux vrais, en fein-

dre qui répondent à la qualité de l'objet. Et quand il ſera arrivé au juſte degré de chaleur qui lui convient, qu'il chante : il eſt inſpiré. Tous les poëtes ſont réduits à ce point : ils commencent par monter leur lyre : puis ils en tirent des ſons.

C'eſt ainſi que ſe ſont faites les odes ſacrées, les héroïques, les morales, les anacréontiques ; il a fallu eprouver naturellement ou artificiellement, les ſentimens d'admiration, de reconnoiſſance, de joie, de triſteſſe, de haine, qu'elles expriment : & il n'y en a pas une d'Horace ni de Rouſſeau, ſi elle a le véritable caractere de l'ode, dont on ne puiſſe le démontrer ; elles ſont toutes, lorſqu'elles ſont parfaites, un tableau de ce qu'on peut ſentir de plus fort, ou de plus délicat, dans la ſituation où ils étoient.

De même donc que dans la Poëſie epique & dramatique, on imite les actions & les mœurs ; dans le Lyrique, on chante les ſentimens, ou les

paſſions imitées. S'il y a du réel, il ſe mêle avec ce qui eſt feint, pour faire un Tout de même nature : la fiction embellit la vérité, & la vérité donne du crédit à la fiction.

Ainſi, que la Poëſie chante les mouvemens du cœur, qu'elle agiſſe, qu'elle raconte, qu'elle faſſe parler les Dieux ou les Hommes ; c'eſt toujours un portrait de la belle Nature, une image artificielle, un tableau, dont le vrai & unique mérite conſiſte dans le bon choix, la diſpoſition, la reſſemblance : *ut Pictura Poëſis.*

SECTION SECONDE.

SUR LA PEINTURE.

CET article ſera fort court, parce que le principe de l'imitation de la belle Nature, ſur-tout après en avoir fait l'application à la Poëſie, s'applique preſque de lui-même à la Peinture. Ces deux Arts ont entre eux une ſi grande conformité, qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms, & de mettre peinture, deſſein, coloris, à la place de poëſie, de fable, de verſification. C'eſt le même Génie qui crée dans l'une & dans l'autre : le même Goût qui dirige l'artiſte dans le choix, la diſpoſition, l'aſſortiment des grandes & des petites parties : qui fait les grouppes & les contraſtes : qui poſe, & qui nuance les couleurs : en un mot, qui régle la Compoſition, le Deſſein, le Colo-

ris. Ainſi, nous n'avons qu'un mot à dire, ſur les moyens dont ſe ſert la Peinture pour imiter & exprimer la nature.

En ſuppoſant que le tableau idéal a eté conçu ſelon les régles du beau, dans l'imagination du peintre : ſa premiere opération pour l'exprimer, ou le faire naître, eſt le trait : c'eſt ce qui commence à donner un être réel & indépendant de l'eſprit, à l'objet qu'on veut peindre, qui lui détermine un eſpace juſte, & le renferme dans ſes bornes légitimes : c'eſt le deſſein. La ſeconde opération eſt de poſer les ombres & les jours, pour donner de la rondeur, de la ſaillie, du relief aux objets, pour les lier enſemble, les détacher du plan, les approcher, ou les eloigner du ſpectateur : c'eſt le clair-obſcur. La troiſieme eſt d'y répandre les couleurs, telles que ces objets les porteroient dans la nature, d'unir ces couleurs, de les nuancer, de les dégrader ſelon le beſoin, pour les faire paroître

naturelles : c'eſt le coloris. Voilà les trois degrés de l'expreſſion pittoreſque : & ils ſont ſi clairement renfermés dans le principe général de l'imitation, qu'ils ne laiſſent lieu à aucune difficulté même apparente. A quoi ſe réduiſent toutes les régles de la Peinture ? A tromper les yeux par la reſſemblance, à nous faire croire que l'objet eſt réel, tandis que ce n'eſt qu'une image. Cela eſt evident. Paſſons à la Muſique & à la Danſe. Nous traiterons ces deux Arts avec un peu plus d'etendue ; mais cependant ſans ſortir de notre objet, qui eſt de prouver que la perfection des Arts dépend de l'imitation de la belle Nature.

SECTION TROISIEME.

SUR LA MUSIQUE ET SUR LA DANSE.

LA Muſique avoit autrefois beaucoup plus d'etendue qu'elle n'en a aujourd'hui. Elle donnoit les graces de l'Art à toutes les eſpeces de ſons & de geſtes : elle comprenoit le chant, la danſe, la verſification, la déclamation : *Ars decoris in vocibus & motibus* (*a*). Aujourd'hui, que la verſification & la danſe ont formé deux Arts ſéparés, & que la déclamation, abandonnée (*b*) à elle-

(*a*) Ariſtid. Quint. *de Muſ.* L. 1.

(*b*) Nous avons abandonné l'Art de la déclamation. Seroit-ce parce que nous nous ſerions crus aſſez riches du côté du langage ? Si cela etoit, les Grecs & les Latins auroient dû, à plus forte raiſon, la négliger. Cependant le geſte ſeul pouvoit faire chez eux un diſcours ſuivi. On ſait l'hiſtoire des Pantomines. Quand on ſe plaint de la foibleſſe de no-

même, ne fait plus un art, la Muſique proprement dite, ſe réduit au ſeul chant ; c'eſt *la Science des ſons.*

Cependant comme la ſéparation eſt venue plutôt des Artiſtes que des

tre eloquence, on la rejette quelquefois ſur la forme des Gouvernemens. Mais ſi les matieres d'Etat ne ſont plus traitées aujourd'hui par nos Orateurs, n'ont-ils point celles de la Religion ? Bourdaloue avoit-il moins d'avantage du côté de la matiere, que Démoſthène ? La crainte d'une eternité malheureuſe eſt-elle moins vive que celle d'un tyran ? Nos orateurs n'ont-ils point de temps en temps des Milons à défendre, des Verrès à attaquer, des Céſars à louer ? N'avons-nous pas des Diſcours dont la lecture nous fait autant de plaiſir, que celle de quelques-uns des Anciens ? Cependant nous croyons ceux des Anciens ſupérieurs à tous ceux que nous avons. Ils ne l'etoient peut-être que par la déclamation, qui ſeule contenoit preſque les deux tiers de l'expreſſion : je veux dire, le ton & le geſte. Démoſthène y réduiſoit même tout l'art Oratoire, & il en parloit ſur ſa propre expérience. On demande où eſt l'endroit dans l'oraiſon pour Ligarius, qui fit tomber l'arrêt des mains de Céſar. On ne le demanderoit

Arts mêmes, qui ſont toujours reſtés intimément liés entre eux ; nous traiterons ici la Muſique & la Danſe ſans les ſéparer. La comparaiſon réciproque que l'on fera de l'une avec l'autre, aidera à les faire mieux connoître : elles ſe prêteront du jour dans cet Ouvrage, comme elles ſe prêtent des agrémens ſur le théâtre.

pas, ſi on avoit pû nous tranſmettre ſes tons & ſes geſtes, de même que ſes paroles. Mais nous n'avons de ce Diſcours que le corps, l'ame n'y eſt plus, & nous ne jugeons de ce qu'elle pouvoit être, que par notre expérience & notre foibleſſe. Quelle confiance que celle d'un jeune Orateur, qui paroiſſant en public avec des mots & des phraſes préparées, s'imagine que les tons & les geſtes qui doivent accompagner & animer ces phraſes, lui ſeront tenus tous prêts, dans le degré exquis de force & de grace que chaque penſée exige ! Tout ce qui peut être tantôt bon, tantôt mauvais, a beſoin de regle, & quelqu'heureuſe qu'on ſuppoſe la Nature, elle a toujours beſoin du ſecours de l'Art pour être parfaite : *nihil credimus eſſe perfectum, niſi ubi natura cura juvetur.*

CHAPITRE I.

On doit connoître la nature de la Muſique & de la Danſe, par celle des Tons & des Geſtes.

LES Hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées & leurs ſentimens; la parole, le ton de la voix & le geſte. Nous entendons par geſte, les mouvemens extérieurs & les attitudes du corps : *Geſtus*, dit Ciceron, *eſt conformatio quædam & figura totius oris & corporis.*

J'ai nommé la parole la premiere, parce qu'elle eſt en poſſeſſion du premier rang; & que les hommes y ſont ordinairement le plus d'attention. Cependant les tons de la voix & les geſtes, ont ſur elle pluſieurs avantages : ils ſont d'un uſage plus naturel; nous y avons recours quand les mots nous manquent : plus etendu; c'eſt

c'eſt un interprete univerſel qui nous ſuit juſqu'aux extrémités du monde, qui nous rend intelligibles aux Nations les plus barbares, & même aux animaux. Enfin ils ſont conſacrés d'une maniere ſpéciale au ſentiment. La parole nous inſtruit, nous convainc, c'eſt l'organe de la raiſon: mais le ton & le geſte ſont ceux du cœur : ils nous emeuvent, nous gagnent, nous perſuadent. La parole n'exprime la paſſion que par le moyen des idées auxquelles les ſentimens ſont liés, & comme par réflexion (*a*).

(*a*) Les paroles peuvent exprimer les paſſions en les nommant : on dit; *je vous aime*, *je vous hais ;* mais ſi on n'y joint ni le Ton ni le Geſte, on exprime une idée, plutôt qu'un ſentiment. Au lieu qu'un mouvement, un regard montre la paſſion elle-même ſur le champ. Qu'on liſe froidement l'imprécation de Camille, ſans aucune inflexion de la voix, & ſans aucun geſte, le cœur demeurera froid; ou s'il s'echauffe, ce ne ſera que parce qu'on imaginera les Tons & les Geſtes qui devoient accompagner ces Paroles dans une

Le ton & le geſte arrivent au cœur directement & ſans aucun détour. En un mot, la parole eſt un langage d'inſtitution, que les hommes ont fait pour ſe communiquer plus diſtinctement leurs idées : les geſtes & les tons ſont comme le Dictionnaire de la ſimple nature ; ils contiennent une langue que nous ſavons tous en naiſſant, & dont nous nous ſervons pour annoncer tout ce qui a rapport aux beſoins & à la conſervation de notre être : auſſi eſt-elle vive, courte, energique. Quel fonds pour les Arts dont l'objet eſt de remuer l'ame, qu'un langage dont toutes les expreſſions ſont plutôt celles de l'humanité même, que celles des hommes !

La parole, le geſte & le ton de la voix ont des degrés, où ils répondent aux trois eſpeces d'Arts que nous avons indiqués (*a*). Dans le

perſonne furieuſe. *Affectus langueſcant neceſſe eſt, niſi voce, vultu, totius propè habitu corporis inardeſcant.*

(*a*) Chap. 1. de la premiere Partie.

premier degré, ils expriment la nature ſimple, pour le beſoin ſeul : c'eſt le portrait naïf de nos penſées & de nos ſentimens : telle eſt ou doit être la converſation. Dans le ſecond degré, c'eſt la nature polie par le ſecours de l'art, pour ajouter l'agrément à l'utilité, on choiſit avec quelque ſoin, mais pourtant avec retenue & modeſtie, les mots, les tons, les geſtes les plus propres & les plus agréables : c'eſt l'oraiſon & le récit ſoutenu. Dans le troiſieme, on n'a en vue que le plaiſir : ces trois expreſſions y ont non-ſeulement toutes les graces & toute la force naturelle, mais encore toute la perfection que l'Art peut y ajouter, je veux dire la meſure, le mouvement, la modulation & l'harmonie, & c'eſt la verſification, la muſique & la danſe, qui ſont la plus grande perfection poſſible des paroles, des tons de la voix, & des geſtes (*a*).

(*a*) Il ſuit de ce principe, que dans les Arts qui ſont faits pour le plaiſir, tout

D'où je conclus 1°. Que l'objet principal de la Muſique & de la Danſe devant être dans ſa plus grande perfection poſſible, les tons & les geſtes de la Déclamation théâtrale devroient être meſurés, de même que la parole, & notés par un Compoſiteur. Les Anciens avoient eté juſqu'à cette conſéquence, & ils s'en etoient fait une regle dans la pratique. Mais parmi nous l'habitude & le préjugé s'y oppoſent. Je dis le préjugé, car la la vraiſemblance n'y perdroit rien; parce que d'un côté, la belle Nature demande non-ſeulement une action parfaite, mais encore un langage & une prononciation qui ayent toute leur beauté poſſible, eu egard à la condition des acteurs & à leur ſituation; & que de l'autre côté la Danſe & la Muſique *déclamatoires*, prendroient le caractere même & l'expreſſion de la déclamation naturelle. La meſure ne détruit rien, elle ne fait que régler ce qui ne l'etoit pas, en le laiſſant tel qu'il etoit auparavant. Nos plus beaux Récitatifs en Muſique n'ont pour baſe & pour fondement de leur chant, que la déclamation naturelle. Quand Lulli compoſoit les ſiens, il prioit quelquefois la Chammelé de lui en déclamer les paroles: il prenoit rapidement ſes tons; & enſuite il les réduiſoit aux regles de l'Art.

doit être l'imitation des ſentimens ou des paſſions : au lieu que celui de la Poëſie eſt principalement l'imitation des actions. Cependant, comme les paſſions & les actions ſont preſque toujours unies dans la nature, & qu'elles doivent auſſi ſe trouver enſemble dans les Arts ; il y aura cette différence pour la Poëſie, & pour la Muſique & la Danſe : que dans la premiere, les paſſions y ſeront employées comme des moyens ou des reſſorts qui préparent l'action & la produiſent, & dans la Muſique & la Danſe, l'action ne ſera qu'une eſpece de cannevas deſtiné à porter, ſoutenir, amener, lier les différentes paſſions que l'Artiſte veut exprimer.

Je conclus 2°. Que ſi le ton de la voix & les geſtes avoient une ſignification avant que d'être meſurés, ils doivent la conſerver dans la Muſique & dans la Danſe, de même que les paroles conſervent la leur dans la verſification ; & par conſéquent que

toute Muſique & toute Danſe doit avoir un ſens.

3°. Que tout ce que l'Art ajoute aux tons de la voix & aux geſtes, doit contribuer à augmenter ce ſens & à rendre leur expreſſion plus energique. Nous allons développer ces trois conſéquences dans les Chapitres qui ſuivent.

CHAPITRE II.

Les paſſions ſont le principal objet de la Muſique & de la Danſe.

LES actions & les paſſions ſont preſque toujours unies & mêlées enſemble dans tout ce que font les hommes. Elles ſe produiſent ou s'annoncent réciproquement. Elles doivent donc ſe trouver preſque toujours enſemble dans les Arts. Lorſque les Artiſtes préſentent une action, elle doit être animée par quelque paſſion; de même lorſqu'ils préſentent des paſſions, elles doivent être ſoutenues d'une action. Cela n'a pas beſoin d'être vérifié par des exemples. Mais comme les Arts, eu egard au moyen qu'ils emploient pour exprimer, peuvent être propres à exprimer une partie de la Nature plutôt qu'une autre, il s'enſuit que la partie

qui doit dominer chez eux eſt celle qui a le plus de rapport avec ce moyen d'exprimer.

Ainſi la Poëſie ayant choiſi la parole, qui eſt plus particulierement le langage de l'eſprit; la Muſique & la Danſe ayant pris pour elles, l'une les tons de voix, l'autre les mouvemens du corps, & ces deux ſortes d'expreſſions etant conſacrées ſur-tout au ſentiment; les vrais Poëtes ont dû s'attacher ſur-tout aux actions & aux diſcours; & les vrais Muſiciens aux ſentimens & aux paſſions: & ſi ces deux parties ſont inſéparables l'une & l'autre, ils ont dû les allier enſemble, tellement que les paſſions fuſſent ſubordonnées aux actions, ou les actions aux paſſions, relativement au moyen d'exprimer qui domine dans le genre où travaille l'Artiſte.

Auſſi voit-on que dans la plûpart des Tragédies faites pour être miſes en muſique, ce qui intéreſſe le plus n'eſt pas le fonds même de l'action;

mais les ſentimens qui ſortent des ſituations amenées par l'action. Au lieu que dans les autres Tragédies, c'eſt l'entrepriſe même des héros qui frappe & qui etonne : les traits qui y ſont ſemés, s'ils n'ont point de rapport avec cette entrepriſe, ne ſont que des hors-d'œuvre, des beautés déplacées.

De-là il ſuit que tout ce qui n'eſt qu'action ſimplement, qu'idée, image, eſt peu propre à la Muſique. C'eſt pour cela que les longs récits, les expoſitions de ſujet, les tranſitions, les métaphores, les pointes d'eſprit, en un mot, tout ce qui vient de la mémoire, ou de la réflexion, réſiſte ſi fortement à la muſique.

Au contraire, ce qui eſt expreſſion du ſentiment paroît s'y porter de ſoi-même. Les tons ſont à demi formés dans les mots, il ne faut qu'un peu d'art pour les en tirer, principalement quand le ſentiment eſt naïf, ſimple, qu'il part de l'abondance du

cœur. Car le cœur a auſſi ſa métaphyſique. Si le ſentiment eſt rafiné, ſubtiliſé, la muſique ne le rend plus; ou ne le rendant qu'en partie, elle devient d'un ſens obſcur, equivoque : ſon expreſſion eſt foible ou impropre, ou entortillée; & dès-lors incapable de produire cette agréable impreſſion que les ſavans & les ignorans eprouvent egalement, quand on leur parle avec franchiſe le langage de la Nature.

Il en eſt de la Danſe comme de la Muſique. La déclamation languit néceſſairement lorſque l'ame n'eſt pas emue, & qu'il ne s'agit que d'inſtruire : parce qu'alors tous les mouvemens du corps ne ſignifiant preſque rien, ils ne font aucun plaiſir à ceux qui les voient. Un geſte n'eſt beau que quand il a peint la douleur, la tendreſſe, la fierté, l'ame en un mot. S'il s'agit d'un argument de logique, il eſt de ſoi ridicule, parce qu'il eſt inutile à la choſe qu'on dit : on raiſonne de ſang froid : & ſi dans

les raiſonnemens paiſibles, il y a un petit geſte & un certain ton naturel qui les accompagne; c'eſt pour faire voir que l'ame de celui qui raiſonne ſouhaite que la vérité qu'il enſeigne perſuade le cœur, tandis qu'il tâche d'en convaincre l'eſprit. Ainſi c'eſt toujours le ſentiment qui produit cette expreſſion.

Qu'on joigne maintenant ce que nous avons dit touchant le ſpectacle lyrique dans le chap. 12. de cette III. Partie, & touchant la nature & l'objet de cette même poëſie, dans le 8. avec ce que nous venons de dire ſur l'objet naturel de la Muſique & de la Danſe, il ne ſera pas difficile d'en tirer une idée juſte de ce que doit être un ſpectacle lyrique.

On verra d'un côté les Dieux qui agiſſent, & de l'autre côté les paſſions exprimées: l'action des Dieux, qui donne le ſpectacle du merveilleux, qui frappe les yeux & occupe l'imagination: l'expreſſion des paſ-

ſions, qui produit l'emotion dans le cœur, qui l'echauffe & le trouble.

Ainſi, pour réunir ces deux parties dans un ouvrage de l'Art, il faudra d'abord choiſir des acteurs, qui ſoient, ou dieux, ou demi-dieux, ou au moins des hommes en qui il y ait quelque choſe de ſurnaturel, & qui leur donne quelque liaiſon d'intérêt avec les Dieux. Enſuite on mettra ces acteurs dans des ſituations, où ils eprouveront des paſſions vives: voilà la baſe du ſpectacle lyrique. La relation réciproque des Dieux avec les hommes une fois accordée ſelon le ſyſtême fabuleux, ce ſpectacle n'eſt pas, en ſoi, plus monſtrueux que le récit d'une Muſe dans l'Epopée: c'eſt la même choſe préciſément. De même que l'Epopée dans ſon genre, n'eſt qu'une imitation d'une action héroïque & de ſes cauſes naturelles ou ſurnaturelles, vraies ou vraiſemblable; le Spectacle lyrique dans le ſien, n'eſt qu'une imitation des paſſions héroïques & de leurs effets, naturels

ou ſurnaturels, vrais ou vraiſemblables. Dans l'un & dans l'autre ce ſont des Dieux qui agiſſent en Dieux, & des hommes en héros protégés ou perſécutés par des Dieux. La ſeule différence eſt que l'Epopée eſt un récit d'action, & l'autre un ſpectacle de paſſions. Et ſi l'on examine les défauts des Tragédies lyriques, on verra qu'ils viennent tous, ou de ce que le merveilleux eſt mal placé, c'eſt-à-dire, dans des Acteurs qui n'ont pas tout ce qu'il faut pour le produire; ou de ce que les paroles ne ſont point ſuſceptibles d'une vraie muſique; c'eſt-à-dire, qu'elles n'expriment point aſſez les paſſions, & qu'elles ſont plutôt le langage de l'eſprit que celui du cœur.

CHAPITRE III.

Toute Muſique & toute Danſe doit avoir une ſignification, un ſens.

NOUS ne répétons point ici que les chants de la Muſique & les mouvemens de la Danſe ne ſont que des imitations, qu'un tiſſu artificiel de tons & de geſtes poëtiques, qui n'ont que le vraiſemblable. Les paſſions y ſont auſſi fabuleuſes que les actions dans la Poëſie : elles y ſont pareillement de la création ſeule du Génie & du Goût : rien n'y eſt vrai, tout eſt artifice. Si quelquefois il arrive que le Muſicien, ou le Danſeur, ſoient réellement dans le ſentiment qu'ils expriment ; c'eſt une circonſtance accidentelle qui n'eſt point du deſſein de l'Art : c'eſt une peinture qui ſe trouve ſur une peau vivante, & qui ne devroit être que ſur la toile. L'art n'eſt fait que pour tromper,

nous croyons l'avoir aſſez dit. Nous ne parlerons donc ici que des expreſſions.

Les expreſſions, en général, ne ſont d'elles-mêmes, ni naturelles, ni artificielles: elles ne ſont que des ſignes. Que l'Art les emploie, ou la Nature, qu'elles ſoient liées à la réalité, ou à la fiction, à la vérité, ou au menſonge, elles changent de qualité, mais ſans changer de nature ni d'etat. Les mots ſont les mêmes dans la converſation & dans la Poëſie; les traits & les couleurs, dans les objets naturels & dans les tableaux; & par conſéquent, les tons & les geſtes doivent être les mêmes dans les paſſions, ſoit réelles, ſoit fabuleuſes. L'Art ne crée les expreſſions, ni ne les détruit: il les regle ſeulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut ſortir de la Nature pour créer les choſes; il ne peut pas non plus en ſortir pour les exprimer: c'eſt un principe.

Si je diſois que je ne puis me plaire

à un Diſcours que je ne comprends pas, mon aveu n'auroit rien de ſingulier. Mais que j'oſe dire la même choſe d'une piece de muſique ; vous croyez-vous, me dira-t'on, aſſez connoiſſeur pour ſentir le mérite d'une muſique fine & travaillée avec ſoin ? J'oſe répondre, oui ; car il s'agit de ſentir. Je ne prétends point calculer les ſons, ni leurs rapports, ſoit entre eux, ſoit avec notre organe : je ne parle ici, ni de trémouſſemens, ni de vibrations de cordes, ni de proportion mathématique. J'abandonne aux ſavans Théoriſtes, ces ſpéculations, qui ne ſont que comme le grammatical fin, ou le dialectique d'un Diſcours, dont je puis ſentir le mérite, ſans entrer dans ce détail. La Muſique me parle par des tons : ce langage m'eſt naturel : ſi je ne l'entends point, l'Art a corrompu la nature, plutôt que de la perfectionner. On doit juger d'une muſique, comme d'un tableau. Je vois dans celui-ci des traits & des couleurs dont je comprends

comprends le ſens; il me flatte, il me touche. Que diroit-on d'un Peintre, qui ſe contenteroit de jetter ſur la toile des traits hardis, & des maſſes de couleurs les plus vives, ſans aucune reſſemblance avec quelque objet connu ? L'application ſe fait d'elle-même à la Muſique. Il n'y a point de diſparité; & s'il y en a une, elle fortifie ma preuve. L'oreille, dit-on, eſt beaucoup plus fine que l'œil. Donc je ſuis plus capable de juger d'une muſique, que d'un tableau.

J'en appelle au Compoſiteur même: quels ſont les endroits qu'il approuve le plus, qu'il chérit par préférence, auxquels il revient ſans ceſſe avec une complaiſance ſecrette ? Ne ſont-ce pas ceux où ſa muſique eſt, pour ainſi dire, parlante, où elle a un ſens net, ſans obſcurité, ſans equivoque ? Pourquoi choiſit-on certains objets, certaines paſſions, plutôt que d'autres ? N'eſt-ce pas parce qu'elles ſont plus aiſées à exprimer, & que

les ſpectateurs en ſaiſiſſent avec plus de facilité l'expreſſion ? (*a*)

Ainſi, que le Muſicien profond s'applaudiſſe, s'il le veut, d'avoir concilié, par un accord mathématique, des ſons qui paroiſſoient ne devoir ſe rencontrer jamais, s'ils ne ſignifient rien, je les comparerai à ces geſtes d'Orateurs, qui ne ſont que des ſignes de vie ; ou à ces vers artificiels, qui ne ſont que du bruit meſuré ; ou à ces traits d'Ecrivains, qui ne ſont qu'un frivole ornement. La plus mau-

(*a*) Nous avons comparé la Muſique avec le Diſcours oratoire. Or voici ce que Ciceron dit de celui-ci : *Hoc etiam mirabilius debet videri (in eloquentiâ quia cæterarum Artium ſtudia ferè reconditis, atque abditis è fontibus hauriuntur : dicendi autem omnis ratio in medio poſita, communi quodam in uſu, atque in hominum more & ſermone verſatur : ut in cæteris id maximè excellat, quod longiſſimè ſit ab imperitorum intelligentiâ, ſenſuque disjunctum : in dicendo autem vitium vel maximum ſit à vulgari genere orationis atque à conſuetudine communis ſenſus abhorrere.* L'application eſt aiſée.

vaiſe de toutes les muſiques eſt celle qui n'a point de caractere. Il n'y a pas un ſon de l'Art qui n'ait ſon modele dans la Nature, & qui ne doive être, au moins, un commencement d'expreſſion, comme une lettre, ou une ſyllabe l'eſt dans la parole (*a*).

Il y a deux ſortes de Muſique : l'une qui n'imite que les ſons & les bruits non-paſſionnés : elle répond au payſage dans la Peinture : l'autre

(*a*) Cela eſt également vrai & du Chant ſimple, & du Chant harmonique : ils doivent avoir l'un & l'autre un ſens, une ſignification : avec cette différence cependant, que le Chant ſimple eſt comme un Diſcours adreſſé au peuple, & qui ne ſuppoſe point d'etude pour être compris ; au lieu que le Chant harmonique demande une ſorte d'erudition muſicale, des oreilles inſtruites & exercées. C'eſt preſque un diſcours fait pour des Savans, il ſuppoſe dans ſes Auditeurs, certaines connoiſſances acquiſes, ſans leſquelles ils ne ſeroient point en etat de juger de ſon mérite. Reſte à ſavoir ſi un Diſcours qui n'eſt que pour les Savans peut être vraiment eloquent.

qui exprime les ſons animés, & qui tiennent aux ſentimens : c'eſt le tableau à perſonnage.

Le Muſicien n'eſt pas plus libre que le Peintre : il eſt par-tout, & conſtamment, ſoumis à la comparaiſon qu'on fait de lui avec la Nature. S'il peint un orage, un ruiſſeau, un zéphir ; ſes tons ſont dans la Nature, il ne peut les prendre que là. S'il peint un objet idéal, qui n'ait jamais eu de réalité, comme ſeroit le mugiſſement de la Terre, le frémiſſement d'une Ombre qui ſortiroit du tombeau ; qu'il faſſe comme le Poëte :

Aut famam ſequere, aut ſibi convenientia finge.

Il y a des ſons dans la Nature qui répondent à ſon idée, ſi elle eſt muſicale ; & quand le Compoſiteur les aura trouvés, il les reconnoîtra ſur le champ : c'eſt une vérité : dès qu'on la découvre, il ſemble qu'on la reconnoiſſe, quoiqu'on ne l'ait jamais vue. Et quelque riche que ſoit la nature pour les Muſiciens, ſi nous ne pouvions comprendre le ſens des ex-

preſſions qu'elle renferme, ce ne ſeroit plus des richeſſes pour nous. Ce ſeroit un idiome inconnu, & par conſéquent inutile.

La Muſique etant ſignificative dans la ſymphonie, où elle n'*a qu'une demi-vie, que la moitié de ſon être*, que ſera-t'elle dans le chant, où elle devient le tableau du cœur humain ? Tout ſentiment, dit Ciceron, a un ton, un geſte propre qui l'annonce, c'eſt comme le mot attaché à l'idée : *Omnis motus animi ſuum quemdam à naturâ habet vultum & ſonum & geſtum.* Ainſi leur continuité doit former une eſpece de diſcours ſuivi : & s'il y a des expreſſions qui m'embarraſſent, faute d'être préparées ou expliquées par celles qui précédent ou qui ſuivent, s'il y en a qui me détournent, qui ſe contrediſent ; je ne puis être ſatisfait.

Il eſt vrai, dira-t'on, qu'il y a des paſſions qu'on reconnoît dans le chant muſical, par exemple, l'amour, la joie, la triſteſſe : mais pour quelques

expreſſions marquées, il y en a mille autres, dont on ne ſauroit dire l'objet.

On ne ſauroit le dire, je l'avoue; mais s'enſuit-il qu'il n'y en ait point? Il ſuffit qu'on le ſente, il n'eſt pas néceſſaire de le nommer. Le cœur a ſon intelligence indépendante des mots; & quand il eſt touché, il a tout compris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes choſes, auxquelles les mots ne peuvent atteindre; il y en a auſſi de fines, ſur leſquelles ils n'ont point de priſe: & c'eſt ſur-tout dans le ſentiment que celles-ci ſe trouvent.

Concluons donc que la Muſique la mieux calculée dans tous ſes tons, la plus géométrique dans ſes acords, s'il arrivoit, qu'avec ces qualités elle n'eût aucune ſignification; on ne pourroit la comparer qu'à un Priſme, qui préſente le plus beau coloris, & ne ne fait point de tableau. Ce ſeroit une eſpece de clavecin chromatique, qui offriroit des couleurs & des paſſages, pour amuſer peut-être les yeux, & ennuyer ſûrement l'eſprit.

CHAPITRE IV.

Des qualités que doivent avoir les expreſſions de la Muſique, & celles de la Danſe.

IL y a des qualités naturelles qui conviennent aux tons & aux geſtes conſidérés en eux-mêmes, & ſeulement comme expreſſions : il y en a que l'Art y ajoute pour les fortifier & les embellir. Nous parlerons ici des unes & des autres.

Puiſque les ſons dans la Muſique, & les geſtes dans la Danſe, ont une ſignification, de même que les mots dans la Poëſie, l'expreſſion de la Muſique & de la Danſe doit avoir les mêmes qualités naturelles, que l'Elocution oratoire ; & tout ce que nous dirons ici, doit convenir egalement à la Muſique, à la Danſe & à l'Eloquence.

Toute expreſſion doit être conforme aux choſes qu'elle exprime : c'eſt l'habit fait pour le corps. Ainſi comme il doit y avoir dans les ſujets poëtiques ou artificiels de l'unité & de la variété, l'expreſſion doit avoir d'abord ces deux qualités.

Le caractere fondamental de l'expreſſion eſt dans le ſujet : c'eſt lui qui marque au ſtyle le degré d'élévation ou de ſimplicité, de douceur ou de force qui lui convient. Si c'eſt la joie que la Muſique ou la Danſe entreprennent de traiter, toutes les modulations, tous les mouvemens doivent en prendre la couleur riante ; & ſi les chants & les airs qui ſe ſuccédent, s'alterent & ſe relévent mutuellement, ce ſera toujours ſans altérer le fonds qui leur eſt commun : voilà l'unité (*a*). Cependant comme

(*a*) Souvent nos Muſiciens ſacrifient ce Ton général, cette expreſſion de l'ame qui doit être répandue dans tout un morceau de muſique, à une idée acceſſoire & preſque indifférente au ſujet principal.

une paſſion n'eſt jamais ſeule, & que, quand elle domine, toutes les autres ſont, pour ainſi dire, à ſes ordres, pour amener ou repouſſer les objets qui lui ſont favorables, ou contraires; le Compoſiteur trouve dans l'unité même de ſon ſujet, les moyens de le varier. Il fait paroître tour à tour l'amour, la haine, la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance. Il imite l'orateur qui emploie toutes les figures & les variations de ſon Art, ſans changer le ton général de ſon ſtyle. Ici, c'eſt la dignité qui régne, parce qu'il traite un point grave de morale, de politique, de droit. Là, c'eſt l'agrément qui brille, parce qu'il fait un payſage, & non un tableau héroïque. Que diroit-on d'une Oraiſon,

Ils s'arrêtent pour peindre un Ruiſſeau, un Zéphir, ou quelqu'autre mot qui fait image muſicale. Toutes ces expreſſions particulieres doivent rentrer dans le ſujet, & ſi elles y conſervent leur caractere propre, il faut que ce ſoit en ſe fondant, pour ainſi dire, dans le caractere général du ſentiment qu'on exprime.

dont la premiere partie ſeroit bien dans la bouche d'un magiſtrat ; & l'autre, dans celle d'un valet de Comédie ?

Outre le ton général de l'expreſſion, qu'on peut appeller comme le ſtyle de la Muſique & de la Danſe ; il y a encore d'autres qualités, qui regardent chaque expreſſion en particulier.

Leur premier mérite eſt d'être claires : *Prima virtus perſpicuitas.* Que m'importe qu'il y ait un bel edifice dans cette vallée, ſi la nuit le couvre ? On n'exige point qu'elles préſentent, chacune en particulier, un ſens : mais elles doivent chacune y contribuer. Si ce n'eſt point une période, que ce ſoit un membre, un mot, une ſyllabe. Chaque ton, chaque modulation, chaque repriſe, doit nous mener à un ſentiment, ou nous le donner.

2°. Les expreſſions doivent être juſtes : il en eſt des ſentimens, comme des couleurs : une teinte de plus ou de moins les dégrade, ou leur

fait changer de nature, ou les rend equivoques.

3°. Elles ſeront vives, ſouvent fines & délicates. Tout le monde connoît les paſſions juſqu'à un certain point. Quand on ne les peint que juſques-là, on n'a gueres que le mérite d'un Hiſtorien, d'un imitateur ſervile. Il faut aller plus loin, ſi on cherche la belle Nature. Il y a pour la Muſique & pour la Danſe, de même que pour la Peinture, des beautés que les Artiſtes appellent fuyantes & paſſageres; des traits fins, echappés dans la violence des paſſions, des ſoupirs, des accens, des airs de tête : ce ſont ces traits qui piquent, qui eveillent & qui raniment l'eſprit.

4°. Elles doivent être aiſées & ſimples. Tout ce qui ſent l'effort nous fait peine & nous fatigue. Quiconque regarde, ou ecoute, eſt à l'uniſſon de celui qui parle, ou qui agit : & nous ne ſommes pas impunément les ſpectateurs de ſon embarras, ou de ſa peine.

5°. Enfin, les expreſſions doivent être neuves, ſur-tout dans la Muſique. Il n'y a point d'Art où le Goût ſoit plus avide & plus dédaigneux : *Judicium aurium ſuperbiſſimum.* La raiſon en eſt, ſans doute, la facilité que nous avons à prendre l'impreſſion du chant : *Naturâ ad numeros ducimur.* Comme l'oreille porte au cœur le ſentiment dans toute ſa force, une ſeconde impreſſion eſt preſque inutile, & laiſſe notre ame dans l'inaction & l'indifférence. De-là vient la néceſſité de varier ſans ceſſe les modes, le mouvement, les paſſions. Heureuſement que celles-ci ſe tiennent toutes entr'elles. Comme leur cauſe eſt toujours commune, la même paſſion prend toutes ſortes de formes ; c'eſt un lion qui rugit, une eau qui coule doucement, un feu qui s'allume & qui eclate, par la jalouſie, la fureur, le déſeſpoir. Telles ſont les qualités naturelles des tons de la voix & des geſtes, conſidérés en eux-mêmes, & comme les

mots dans la proſe. Voyons maintenant ce que l'Art peut y ajouter dans la Muſique, & dans la Danſe, proprement dites.

Les tons & les geſtes ne ſont pas auſſi libres dans les Arts, qu'ils le ſont dans la Nature. Dans celle-ci, ils n'ont d'autres régles qu'une ſorte d'inſtinct, dont l'autorité plie aiſément. C'eſt lui ſeul qui les dirige, qui les varie, qui les fortifie ou les affoiblit à ſon gré. Mais dans les Arts, il y a des régles auſteres, des bornes fixes, qu'il n'eſt pas permis de paſſer. Tout eſt calculé, 1°. par la Meſure, qui regle la durée de chaque ton & de chaque geſte ; 2°. par le Mouvement, qui hâte ou qui retarde cette même durée, ſans augmenter ni diminuer le nombre des tons, ni celui des geſtes, ni en changer la qualité ; 3°. par la Mélodie qui unit ces tons & ces geſtes, & en forme une ſuite (*a*) ; 4°. enfin, par l'Harmonie

(*a*) La mélodie eſt métaphorique par rapport à la Danſe ; priſe dans un ſens

qui en regle les accords, quand pluſieurs parties différentes ſe joignent pour faire un Tout. Et il ne faut point croire que ces regles puiſſent détruire ou altérer la ſignification naturelle des tons & des geſtes : elles ne ſervent qu'à la fortifier en la poliſſant, elles augmentent leur energie en y ajoutant des graces : *Cur ergo vires ipſas ſpecie ſolvi putem, quando nec ulla res ſine arte ſatis valeat* (*a*) ?

La Meſure, le Mouvement, la Mélodie, l'Harmonie, peuvent régler egalement les mots, les tons, les geſtes, c'eſt-à-dire, qu'elles conviennent à la Verſification, à la Danſe, à la Muſique. Elles conviennent à la Verſification; nous l'avons prouvé (*b*). Elles conviennent à la Danſe : qu'il n'y ait qu'un danſeur, ou qu'il y en ait pluſieurs, la meſure eſt dans le pas : le mouvement dans la

elle ne ſignifie qu'une ſuite concertée & harmonique des mouvemens.

(*a*) *Quintil.* ix. 4.

(*b*) Chapitre 3. de la deuxieme partie.

lenteur ou la vîteſſe : la *mélodie* dans la marche ou la continuité des pas : & l'harmonie dans l'accord de toutes ces parties avec l'inſtrument qui joue, & ſur-tout avec les autres danſeurs : car il y a dans la Danſe des *Solo*, des *Duo*, des chœurs, des repriſes, des rencontres, des retours, qui ont les mêmes regles, que le concert dans la Muſique.

La Meſure & le Mouvement donnent la vie, pour ainſi dire, à la compoſition muſicale : c'eſt par-là que le Muſicien imite la progreſſion & le mouvement des ſons naturels, qu'il leur donne à chacun l'etendue qui leur convient, pour entrer dans l'edifice régulier du chant muſical : ce ſont comme les mots préparés & meſurés, pour être enchâſſés dans un vers. Enſuite la Mélodie place tous ces ſons chacun dans le lieu & le voiſinage qui lui convient : elle les unit, les ſépare, les concilie, ſelon la nature de l'objet que le Muſicien ſe propoſe d'imiter. Le ruiſſeau mur-

mure : le tonnerre gronde : le papillon voltige. Parmi les paſſions, il y en a qui ſoupirent, il y en a qui eclattent, d'autres qui frémiſſent. La Mélodie, pour prendre toutes ces formes, varie à propos les tons, les intervalles, les modulations, emploie avec art les diſſonnances mêmes. Car les diſſonnances etant dans la nature, auſſi-bien que les autres tons, ont le même droit qu'eux, d'entrer dans la Muſique. Elles y ſervent non-ſeulement d'aſſaiſonnement & de ſel; mais elles contribuent d'une façon particuliere à caractériſer l'expreſſion muſicale. Rien n'eſt ſi irrégulier que la marche des paſſions, de l'amour, de la colere, de la diſcorde : ſouvent, pour les exprimer, la voix s'aigrit & détonne tout-à-coup : & pour peu que l'art adouciſſe ces déſagrémens de la nature, la vérité de l'expreſſion conſole de ſa dureté. C'eſt au Compoſiteur à les préſenter avec précaution, ſobriété, intelligence.

L'Harmonie enfin, concourt à l'expreſſion

preſſion muſicale. Tout ſon harmonique eſt triple de ſa nature. Il porte avec lui ſa quinte & ſa tierce-majeure : c'eſt la doctrine commune de Deſcartes, du Pere Merſenne, de M. Sauveur, & de M. Rameau, qui en a fait la baſe de ſon nouveau ſyſtême de Muſique. D'où il ſuit qu'un ſimple cri de joie a, même dans la Nature, le fonds de ſon harmonie & de ſes accords. C'eſt le rayon de lumiere qui, s'il eſt décompoſé avec le priſme, donnera toutes les couleurs dont les plus riches tableaux peuvent être formés. Décompoſez de même un ſon, de la maniere dont il peut l'être; vous y trouverez toutes les parties différentes d'un accord. Suivez cette décompoſition dans toute la ſuite d'un chant qui vous paroît ſimple, vous aurez le même chant multiplié & diverſifié en quelque ſorte par lui-même : il y aura des deſſus & des baſſes, qui ne ſeront autre choſe que le fond du premier chant développé, & fortifié

dans toutes ſes parties ſéparées, afin d'augmenter la premiere expreſſion. Les différentes parties qui s'accompagnent réciproquement, reſſemblent aux geſtes, aux tons, aux paroles, réunies dans la déclamation: ou, ſi vous voulez, aux mouvemens concertés des pieds, des bras, de la tête, dans la Danſe. Ces expreſſions ſont différentes, cependant elles ont la même ſignification, le même ſens. De ſorte que ſi le chant ſimple eſt l'expreſſion de la Nature imitée, les baſſes & les deſſus ne ſont que la même expreſſion multipliée, qui, fortifiant & répétant les traits, rend l'image plus vive, & par conſéquent l'imitation plus parfaite.

CHAPITRE V.

Sur l'Union des beaux Arts.

QUOIQUE la Poëſie, la Muſique & la Danſe ſe ſéparent quelquefois pour ſuivre les goûts & les volontés des hommes; cependant comme la Nature en a créé les principes pour être unis, & concourir à une même fin, qui eſt de porter nos idées & nos ſentimens tels qu'ils ſont, dans l'eſprit & dans le cœur de ceux à qui nous voulons les communiquer; ces trois Arts n'ont jamais plus de charmes, que quand ils ſont réunis: *Cùm valeant multùm* verba per ſe, *&* vox *propriam vim adjiciat rebus*, *&* geſtus motuſque *ſignificet aliquid*, *profectò perfectum quiddam*, *cùm omnia coïerint fieri neceſſe eſt.* Quintil. x. 3.

Ainſi lorſque les Artiſtes ſéparerent ces trois Arts pour les cultiver & les polir avec plus de ſoin, chacun en

particulier ; ils ne dûrent jamais perdre de vûe la premiere inſtitution de la Nature, ni penſer qu'ils puſſent entierement ſe paſſer les uns des autres. Ils doivent être unis, la Nature le demande, le goût l'exige : mais comment, & à quelle condition ? C'eſt un traité dont voici la baſe, & les principaux articles.

Il en eſt des différens Arts, quand ils s'uniſſent pour traiter un même ſujet, comme des différentes parties qui ſe trouvent dans un ſujet traité par un ſeul Art. Il doit y avoir un centre commun, un point de rappel, pour les parties les plus eloignées. Quand les Peintres & les Poëtes repréſentent une action, ils y mettent un acteur principal qu'ils appellent le héros, par excellence. C'eſt ce héros qui eſt dans le plus beau jour, qui eſt l'ame de tout ce qui ſe remue autour de lui. Quelle multitude de guerriers dans l'Iliade ! que de rôles différens dans Diomede, Ulyſſe, Ajax, Hector, &c. il n'y en a pas un

qui n'ait rapport à Achille. Ce ſont des degrés que le Poëte a préparés, pour elever notre idée juſqu'à la ſublime valeur de ſon héros principal : l'intervalle eût été moins ſenſible, s'il n'eût point eté meſuré par cette eſpece de gradation de héros, & l'idée d'Achille moins grande & moins parfaite ſans la comparaiſon.

Les Arts unis doivent être de même que les héros. Un ſeul doit exceller, & les autres reſter dans le ſecond rang. Si la Poëſie donne des Spectacles, la Muſique & la Danſe (*a*) paroîtront avec elle ; mais ce ſera uniquement pour la faire valoir, pour lui aider à marquer plus fortement les idées & les ſentimens contenus dans les vers. Ce ne ſera point cette grande Muſique calculée, ni ce geſte meſuré & cadencé qui offuſqueroient la Poëſie, & lui déroberoient une partie de l'attention de ſes Spectateurs ;

(*a*) La Danſe ne ſignifie ici que l'Art du Geſte ; ainſi ce terme eſt pris dans ſa plus grande etendue.

mais une inflexion de voix toujours ſimple & réglée ſur le ſeul beſoin des mots ; un mouvement du corps toujours naturel, qui paroît ne rien tenir de l'Art.

Si c'eſt la Muſique qui ſe montre, elle ſeule a droit d'etaler tous ſes attraits. Le théâtre eſt pour elle. La Poëſie n'a que le ſecond rang, & la Danſe le troiſieme. Ce ne ſont plus ces vers pompeux & magnifiques, ces deſcriptions hardies, ces images eclatantes ; c'eſt une Poëſie ſimple, naïve, qui coule avec moleſſe & négligence, qui laiſſe tomber les mots. La raiſon en eſt, que les vers doivent ſuivre le chant, & non le précéder. Les paroles, en pareil cas, quoique faites avant la Muſique, ne ſont que comme des coups de force qu'on donne à l'expreſſion muſicale, pour la rendre d'un ſens plus net & plus intelligible. C'eſt dans ce point de vue qu'on doit juger de la Poëſie de Quinaut ; & ſi on lui fait un crime de la foibleſſe de ſes vers, c'eſt à Lulli à

l'en juſtifier. Les plus beaux vers ne ſont point ceux qui portent le mieux la Muſique, ce ſont les plus touchans. Demandez à un Compoſiteur lequel de ces deux morceaux de Racine eſt le plus aiſé à traiter: voici le premier:

Quel carnage de toutes parts!
On egorge à la fois les enfans, les vieillards;
Et la fille & la mere, & la ſœur & le frere,
Le fils dans les bras de ſon pere:
Que de corps entaſſés! que de membres epars
Privés de ſépulture!

Voici l'autre qui le ſuit immédiatement dans la même ſcene:

Hélas! ſi jeune encore,
Par quel crime ai je pu mériter mon malheur?
Ma vie à peine a commencé d'eclore,
Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Hélas, ſi jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur?

Faut-il être Compoſiteur pour ſentir cette différence?

La Danſe eſt encore plus modeſte

que la Poëſie ; celle-ci au moins eſt meſurée, mais le geſte ne fait preſque pour la Muſique que ce qu'il fait pour les Drames ; & s'il s'y montre quelquefois avec plus de force, c'eſt qu'il y a plus de paſſion dans la Muſique que dans la Poëſie ; & par conſéquent, plus de matiere pour l'exercer ; puiſque, comme nous l'avons dit, le geſte & le ton de la voix ſont conſacrés d'une façon particuliere au ſentiment.

Enfin ſi c'eſt la Danſe qui donne une fête, il ne faut point que la Muſique y brille à ſon préjudice ; mais ſeulement qu'elle lui prête la main, pour marquer avec plus de préciſion ſon mouvement & ſon caractere. Il faut que le violon & le danſeur forment un concert ; & quoique le violon précéde, il ne doit exécuter que l'accompagnement. Le ſujet appartient de droit au danſeur. Qu'il ſoit guidé ou ſuivi, il a toujours le principal rang, rien ne doit l'obſcurcir ; & l'oreille ne doit être occupée,

qu'autant qu'il le faut, pour ne point cauſer de diſtraction aux yeux.

Nous ne joignons point ordinairement la Parole avec la Danſe proprement dite ; mais cela ne prouve point qu'elles ne puiſſent s'unir : elles l'etoient autrefois, tout le monde en convient. On danſoit alors ſous la voix chantante, comme on le fait aujourd'hui ſous l'inſtrument, & les paroles avoient la même meſure que les pas.

C'eſt à la Poëſie, à la Muſique, à la Danſe, à nous préſenter l'image des actions & des paſſions humaines ; mais c'eſt à l'Architecture, à la Peinture, à la Sculpture, à préparer les lieux & la ſcene du Spectacle. Et elles doivent le faire d'une maniere qui réponde à la dignité des Acteurs & à la qualité du ſujet qu'on traite. Les Dieux habitent dans l'Olympe, les Rois dans des Palais, le ſimple Citoyen dans ſa maiſon, le Berger eſt aſſis à l'ombre des bois. C'eſt à l'Architecture à former ces lieux, &

à les embellir par le ſecours de la Peinture & de la Sculpture. Tout l'Univers appartient aux Beaux Arts. Ils peuvent diſpoſer de toutes les richeſſes de la Nature. Mais ils ne doivent en faire uſage que ſelon les loix de la décence. Toute demeure doit être l'image de celui qui l'habite, de ſa dignité, de ſa fortune, de ſon goût. C'eſt la regle qui doit guider les Arts dans la conſtruction & dans les ornemens des lieux. Ovide ne pouvoit rendre le Palais du Soleil trop brillant, ni Milton le Jardin d'Eden trop délicieux: mais cette magnificence ſeroit condamnable même dans un roi, parce qu'elle eſt au-deſſus de ſa condition :

Singula quæque locum teneant ſortita decenter.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE
DES CHAPITRES.

PREMIERE PARTIE.

OU L'ON ÉTABLIT LA NATURE DES ARTS PAR CELLE DU GÉNIE QUI LES PRODUIT.

CHAP. I. *Définition, Diviſion, & Origine des Arts en général.* pag. 24

CHAP. II. *Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation : ce que c'eſt qu'imiter.* 31

CHAP. III. *Le Génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle eſt.* 43

CHAP. IV. *Dans quel etat doit être le Génie pour imiter la belle Nature.* 51

CHAP. V. *De la maniere dont les Arts font leur imitation*, page 57
CHAP. VI. *En quoi l'Eloquence & l'Architecture different des autres Arts.* 66

SECONDE PARTIE.

OU ON ÉTABLIT LE PRINCIPE DE L'IMITATION PAR LA NATURE ET PAR LES LOIX DU GOUT.

CHAP. I. *Ce que c'eſt que le Goût.* 76
CHAP. II. *L'objet du Goût ne peut être que la Nature. Preuves de Raiſonnement*, 83
CHAP. III. *Preuves tirées de l'Hiſtoire même du Goût*, 89
CHAP. IV. *Les loix du Goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle Nature*, 99
I. *Loi générale du Goût : Imiter la belle Nature*, Ibid.

CHAP. V. II. *Loi générale du Goût. Que la belle Nature ſoit bien imitée*, page 114

CHAP. VI. *Qu'il y a des regles particulieres pour chaque Ouvrage, & que le Goût ne les trouve que dans la Nature*, 123

CHAP. VII. I. *Conſéquence. Qu'il n'y a qu'un bon Goût en général: & qu'il peut y en avoir pluſieurs en particulier*, 127

CHAP. VIII. II. *Conſéquence. Les Arts etant imitateurs de la Nature, c'eſt par la comparaiſon qu'on doit juger des Arts*, 134

CHAP. IX. III. *Conſéquence. Le Goût de la Nature etant le même que celui des Arts, il n'y a qu'un ſeul Goût qui s'etend à tout, & même ſur les mœurs*, 142

CHAP. X. IV. *& derniere Conſéquence. Combien il eſt important de former le Goût de bonne heure, & comment on devroit le former*, 147

TROISIEME PARTIE.

Ou le Principe de l'Imitation est vérifié par son application aux différens Arts.

Section Premiere.

L'Art Poetique est renfermé dans l'Imitation de la belle Nature.

Chap. I. *Où on réfute les opinions contraires au principe de l'Imitation,* page 159
Chap. II. *Les diviſions de la Poëſie ſe trouvent dans l'Imitation,* 169
Chap. III. *Les Regles générales de la Poëſie des choſes ſont renfermées dans l'Imitation,* 173
Chap. IV. *Les regles de la Poëſie du ſtyle ſont renfermées dans l'imitation de la belle Nature,* 190

CHAP. V. *Si l'Harmonie artificielle peut ſe trouver dans la Poëſie Françoiſe*, page 205
CHAP. VI. *La Poëſie du vers a ſa ſource dans l'imitation de la belle Nature*, 241
CHAP. VII. *Que cette doctrine eſt conforme à celle d'Ariſtote*, 255
CHAP. VIII. *L'Epopée a toutes ſes regles dans l'Imitation*, 273
CHAP. IX. *Sur la Tragédie*, 291
CHAP. X. *Sur la Comédie*, 300
CHAP. XI. *Sur la Paſtorale*, 306
CHAP. XII. *Sur l'Apologue*, 309
CHAP. XIII. *Sur la Poëſie lyrique*, 316

SECTION SECONDE.

SUR LA PEINTURE. 330

SECTION TROISIEME.

SUR LA MUSIQUE ET SUR LA DANSE, 333

CHAP. I. *On doit connoître la nature de la Muſique & de la Danſe, par celle des Tons & des Geſtes,* page 336

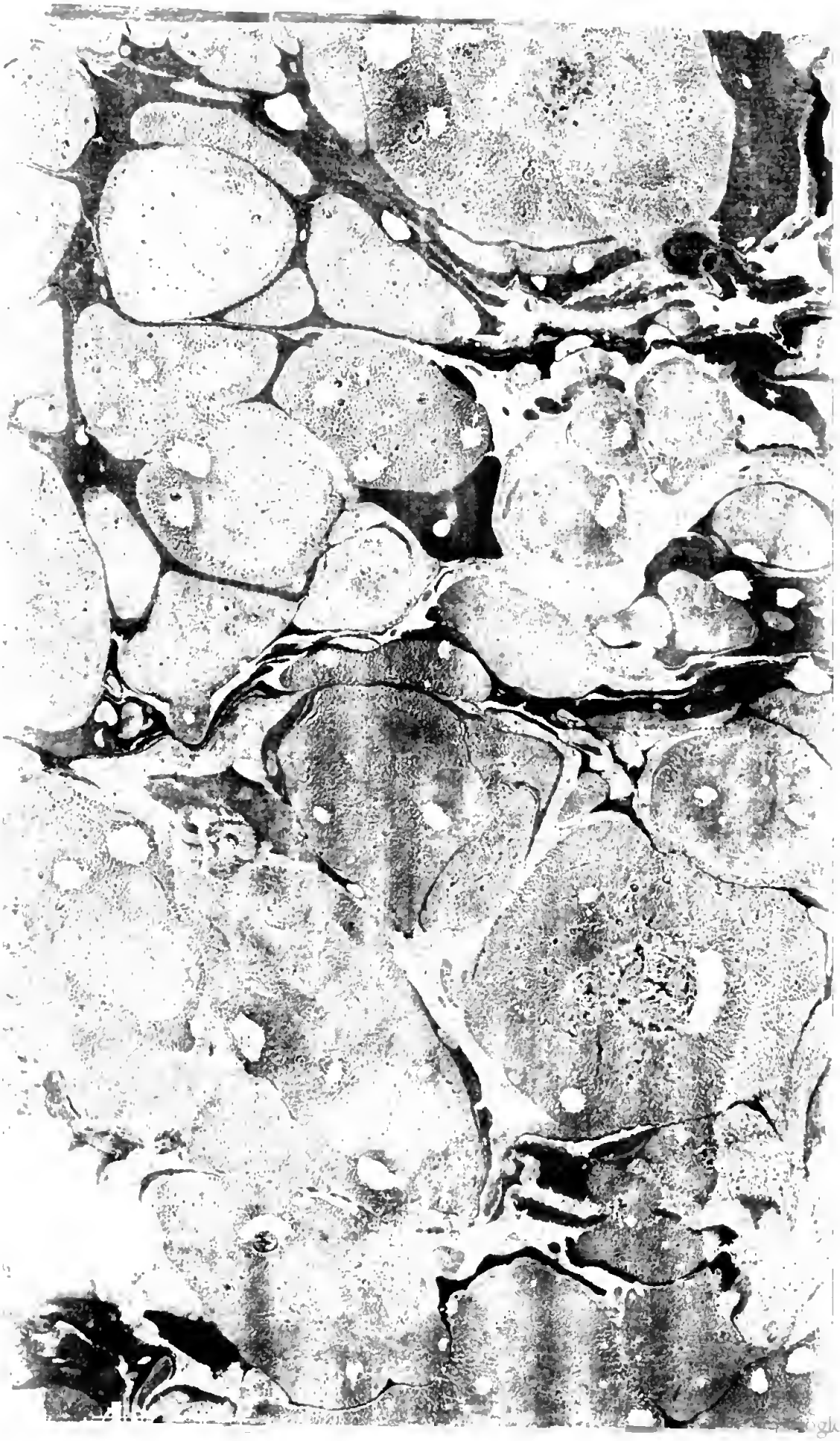
CHAP. II. *Les paſſions ſont le principal objet de la Muſique & de la Danſe,* 343

CHAP. III. *Toute Muſique & toute Danſe doit avoir une ſignification, un ſens,* 350

CHAP. IV. *Des qualités que doivent avoir les expreſſions de la Muſique, & celles de la Danſe,* 359

CHAP. V. *Sur l'Union des beaux Arts,* 371

Fin de la Table des Chapitres.

De l'Imprimerie de LE BRETON, premier Imprimeur ordinaire du ROI, 1773.

554321